

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ
PRO-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

ANA CÂNDIDA NUNES CAVALHO

**ESTÉTICA DIVERGENTE E ARTE AUTISTA:
UMA ANÁLISE A PARTIR DA ESTÉTICA DA EXISTÊNCIA
DE FOUCAULT E MERLEAU-PONTY**

TERESINA

2024

ANA CÂNDIDA NUNES CAVALHO

**ESTÉTICA DIVERGENTE E ARTE AUTISTA:
UMA ANÁLISE A PARTIR DA ESTÉTICA DA EXISTÊNCIA
DE FOUCAULT E MERLEAU-PONTY**

Dissertação apresentada à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Piauí como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Abreu dos Passos

FICHA CATALOGRÁFICA
Universidade Federal do Piauí
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas e Letras
Serviço de Processamento Técnico

C331e Carvalho, Ana Cândida Nunes.
Estética divergente e arte autista : uma análise a partir da
estética da existência de Foucault e Merleau-Ponty / Ana Cândida
Nunes Carvalho. -- 2024.
121 f. : il.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Piauí,
Centro de Ciências Humanas e Letras, Pós-Graduação em
Filosofia, Teresina, 2024.
“Orientador: Prof. Dr. Fábio Abreu dos Passos”.

1. Estética - Filosofia. 2. Estética divergente. 3. Arte autista.
4. Montagens fotográficas. 5. Estética da existência. I. Carvalho,
Ana Cândida Nunes. II. Título.

CDD 111.85

Bibliotecária: Amanda Maria Coelho Vieira Albuquerque – CRB3/1353

Sumário

LISTA DE FIGURAS	5
INTRODUÇÃO.....	7
CAPÍTULO I.....	13
1.1 Breve conceituação do autismo	14
1.1.1 UM OLHAR SOBRE A NEURODIVERSIDADE	19
1.2 A maquinaria de dominação dos sujeitos: a perspectiva do autismo sob a ótica foucaultiana.....	23
1.3 Das vielas da abjeção às imagens desviantes: ressignificando conceitos	27
CAPÍTULO II.....	41
2.1 A experiência estética na filosofia de Merleau-Ponty.....	42
2.2 Categorias fenomenológicas em torno da percepção	48
2.3 Ser no mundo, mundo vivido e corpo próprio	51
2.4 Veredas da arte divergente em <i>A Dúvida de Cézanne</i>	58
CAPÍTULO III	67
3.1 A experiência subjetiva e a construção criativa de uma pessoa autista: a emergência do artista autista como agente de transformação político-social	69
3.2 Criando mundos: proficuidade do pensamento de uma pessoa autista e seus vieses identitários.....	86
3.3 O fazer artístico numa perspectiva do cuidado de si: a emergência das montagens fotográficas como instrumento de provocação do padrão estético hegemônico	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
REFERÊNCIAS	118

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Aqui também caberia um poema.....	76
Figura 2 – Entre ramos: rumos!.....	77
Figura 3 – Não entre sem permissão!	78
Figura 4 – Apatia é morte!.....	79
Figura 5 – Em busca de luz... ..	80
Figura 6 – Liberdade pra mim é... ..	81
Figura 7 – Sobre a felicidade.....	82
Figura 8 – Insurgência ou Cada qual usa a carapaça que lhe convém.....	83
Figura 09 – Sobre dragões e outras historietas aladas (Série Fotográfica: Aventuras de uma <i>Quitapesares</i>)	89
Figura 10 – Elucubrações poéticas sobre paisagens ideativas... (Série Fotográfica: Aventuras de uma <i>Quitapesares</i>).....	90
Figura 11 – Sobre possibilidades do horizonte... (Série Fotográfica: Aventuras de uma <i>Quitapesares</i>)	91
Figura 14 – Sobre sonhos... (Série Fotográfica: Aventuras de uma <i>Quitapesares</i>)	93
Figura 15 – Olhares em conserva (Série Fotográfica: Aventuras de uma <i>Quitapesares</i>)	93
Figura 16 – Identidades... (Série Fotográfica: Aventuras de uma <i>Quitapesares</i>)	94
Figura 17 – No fundo do aquário. (Série Fotográfica: Criando Mundos)	94
Figura 18 – Fabuloso reino encantado das portas entreabertas, dentro do meu quarto fechado. (Série Fotográfica: Criando Mundos).....	95
Figura 19 – Entre mundos paralelos. (Série Fotográfica: Criando Mundos).....	95
Figura 20 – Em busca de sonhos despertos e outras provas de vida. (Série Fotográfica: Criando Mundos).....	96
Figura 21 – O Grito (Série Fotográfica Confinamento)	100
Figura 22 – Entre grades (Série Fotográfica Confinamento)	101
Figura 23 – Escafandro (Série Fotográfica Confinamento).....	101
Figura 24 – O Banquete.....	102
Figura 25 – Gula ou Mesa posta, ausente de convidados especiais.. (Série Fotográfica Confinamento).....	102
Figura 26 – Para sair... (Série Fotográfica Confinamento).....	103
Figura 27 – Tons do Desespero (Série Fotográfica Confinamento).....	103
Figura 28 – Do apego aos sonhos, em detrimento da placidez das horas contadas... (Série Fotográfica Confinamento).....	104
Figura 29 – A escolha (Série Fotográfica Confinamento).....	104

RESUMO

O tema desta dissertação trata da profusão de uma estética divergente, a partir da comunicação do corpo próprio do(a) artista autista e o mundo vivido, enquanto prática de transformação político-social. O problema que norteou esta investigação girou em torno de quais as práticas necessárias, no interior do mundo vivido, que proporcionariam uma experiência estética não hegemônica capaz de provocar a comunicação entre o corpo próprio do(a) artista autista e o mundo vivido, alcançando o rompimento das normalizações excludentes. A dissertação perpassa pelo percurso desviante das concepções artísticas, divergentes do padrão estético preponderante, relacionadas ao processo criativo autista. Traz um conceito de experiência estética, aliado às propostas conceituais imbuídas na obra fenomenológica de Merleau-Ponty, para compor novas perspectivas para as práticas artísticas, que possam destoar da composição normalizadora corrente, para o amadurecimento de possibilidades de construção de uma nova perspectiva estética, aproximando-se de um fazer artístico livre de amarras. A hipótese é de que a compreensão da experiência estética do artista autista permitirá identificá-lo como ator capaz de realizar o rompimento das imposições sociais vigentes, fazendo emergir os marcadores divergentes das práticas artísticas hegemônicas, que venham a compor um novo fazer estético. Para tanto, busca-se realizar uma pesquisa bibliográfica, que parte de um entendimento acerca da função do artista autista na quebra da maquinaria de dominação e manipulação dos sujeitos, construída a partir dos métodos disciplinares, como é visto em Foucault, considerando, ainda, sua relação com o abjeto. Parte, também, do arcabouço teórico merleau-pontiano, para traçar a fundamentação acerca da experiência estética por meio da estruturação de categorias fenomenológicas em torno da corporeidade, tais como as noções de expressão e estilo. Em seguida, pretende-se articular o conceito de estética da existência, trazendo o artista como um investigador, para alcançar a rede de significações intrincadas em torno das criações de uma artista autista. Assim, a pesquisa possibilita a construção criativa, através da perspectiva do corpo próprio inserido no cerne das montagens fotográficas da artista/autora, estruturadas enquanto veículo para retratar padrões estéticos não hegemônicos.

Palavras-chave: Estética divergente, arte autista, montagens fotográficas, estética da existência.

ABSTRACT

The theme of this dissertation deals with the profusion of a divergent aesthetic, based on the communication of the autistic artist's own body and the vivid world, as a practice of political-social transformation. The problem that guided this investigation revolved around which easy practices, within the vivid world, would provide a non-hegemonic aesthetic experience capable of provoking communication between the autistic artist's own body and the vivid world, achieving rupture of exclusionary normalizations. The dissertation covers the deviant path of artistic conceptions, divergent from the preponderant aesthetic standard, related to the autistic creative process. It will bring a concept of aesthetic experience, combined with the conceptual proposals imbued in Merleau-Ponty's phenomenological work, to compose new perspectives for artistic practices, which may differ from the current normalizing composition, for the maturation of possibilities for building a new aesthetic perspective, free from ties. The possibility is that understanding the aesthetic experience of the autistic artist will allow us to identify him as an actor capable of breaking the current social impositions, making divergent markers of hegemonic artistic practices emerge, which will come to compose a new aesthetic practice. To this end, we will seek to carry out bibliographical research, which starts from an understanding of the role of the autistic artist in breaking the machinery of domination and manipulation of subjects, built from disciplinary methods, as seen in Foucault, considering, even so, its relationship with the abject. It will also start from the Merleau-Pontian theoretical framework, to outline the foundation for aesthetic experience through the structuring of phenomenological categories around corporeality, such as the notions of expression and style. Next, we intend to articulate the concept of aesthetics of existence, bringing the artist as an investigator, to reach the network of intricate meanings surrounding the creations of an autistic artist. Thus, the research will enable creative construction, from the perspective of one's own body inserted at the heart of the artist/author's photographic installations, structured as a vehicle to portray non-hegemonic aesthetic standards.

Keywords: Divergent aesthetics, autistic art, photographic installations, aesthetics of existence.

INTRODUÇÃO

Diante de um momento artístico, político e social em que emergem sinais claros de “indivíduos, sociedades, países e continentes” mais fechados sobre si mesmos, como destacam Gilbert e Kellerman (2020, p. 3), que acabam se fixando em “torno de visões e perspectivas dogmáticas”, esta pesquisa traz reflexões que buscam desarticular premissas engessadas sobre o fazer artístico, não tentando delinear uma paisagem estética fechada, mas trazendo a possibilidade de projetar um lugar para alocar geografias corporais diversas e manifestações criativas sob prismas variados, destoando ou desviando da moldura hegemônica da normalidade.

O trato social¹ determina normas de conduta asseveradas formal e informalmente na sociedade, projetando juízos negativos sobre artistas divergentes e suas obras, levando-os à marginalização e, muitas vezes, à invisibilidade. A estética divergente, nesta pesquisa, é concebida como desvio do padrão estético vigente, influenciado pela ótica utilitarista e hegemônica, muitas vezes assumindo um caráter meramente comercial, pois atende aos ditames do circuito mercadológico das artes, trazendo um contorno palatável aos sentidos. O termo trata das manifestações artísticas e das corporeidades que fogem da normalidade concebida socialmente, presas no campo da abjeção, considerando que estão enquadradas no terreno obscuro da não materialidade, tendo por base a compreensão de que são manifestações confusas, conflitantes e até mesmo feias, absorvidas, muitas vezes, pela atmosfera da doença e da incapacidade.

Nesse sentido, a presente pesquisa trilha o caminho da produção criativa autista² (ainda que autismo não seja doença, mas condição da neurodiversidade humana), por se tratar de manifestação da divergência artística, girando em torno de uma forma de desvio do padrão estético hegemônico, que prioriza construções artísticas fáceis de “degustar”, sob olhares engessados, impossibilitando e/ou marginalizando perspectivas dissidentes de manifestações

¹ O trato social, ou convencionalismos sociais, segundo Sánchez Vásquez (1990), gira em torno do fato de que o comportamento normalizador não atende somente à moral e ao direito, mas compreende as inúmeras maneiras de saudação, a forma como uma pessoa se dirige a outrem, a maneira de atender a um amigo ou a um hóspede da sua casa, os modos de vestir-se, entre outros; bem como os numerosos modelos de cortesia apresentados, o jeito de agir, a afabilidade, a exatidão ao comparecer aos compromissos e outros. São atos regidos por regras específicas ou normas de convivência, relacionados às esferas da vida cotidiana.

² Manifestada em exposições como as do projeto Retratos Defiças, realizado pelo Departamento de Antropologia da Universidade de Western Ontario/Canadá, tendo selecionado 22 propostas artísticas que foram desenvolvidas em 2021, trazendo dentro do seu escopo projetos de pessoas autistas, podendo ser visualizado e acompanhado através do site <https://www.retratosdeficaz.com/>. Em 2022, aconteceu exposição específica de autistas artistas através do projeto A(u)rtistas, organizada pela Gibiteca de Curitiba, em parceria com a Associação Brasileira para Ação por Direitos das Pessoas Autistas (Abraça).

artísticas³ (dentre elas, a autista). Vale destacar que a manifestação da arte autista ocorre envolta na própria expressão do autismo por meio da arte, através da representação de traços autísticos impressos na produção artística, como hiperfoco, rigidez de pensamento (com a repetição de temas de interesse) e hiper/hipo-reatividade a aspectos físicos e sensoriais do ambiente (demonstrado através do uso de texturas variadas). Tais características podem ser conferidas na exposição permanente de obras dos artistas autistas da Associação de Amigos dos Autistas do Piauí (AMA-PI)⁴, por exemplo.

A partir deste ponto, pretende-se correlacionar as diversas faces do fazer artístico, tanto em aspectos normalizadores quanto divergentes, analisando a experiência estética, não como tentativa de firmá-la em um padrão, mas no intuito de traçar seus contornos, para, assim, ampliar horizontes de criatividade e produção relevante.

Como acentua Passos (2020, p. 173), sobre a nudez nas artes visuais e traçando um paralelo com as demais expressões estéticas consideradas desviantes do padrão hegemônico, tais atividades são inúteis, segundo a ótica utilitarista, caracterizadas, neste campo, como meramente capazes de entreter. Todavia, o autor, assim como esta pesquisa, leva a arte desviante ao *status* de questionadora e “desestabilizadora da ordem vigente”, capaz de provocar também uma indagação direta e pontual sobre o que se considera belo e ideal.

Esta pesquisa busca ressignificar o lugar da arte e do artista, no intuito de provocar criações diversas, asseverando à paisagem artística novos saberes e perspectivas, conferindo liberdade ao pensamento e subvertendo as engrenagens que conferem a adjetivação de “meramente abjeto” ao que desvia da normalidade. Consecutivamente, o conceito de abjeção será considerado, seguindo os preceitos apontados por Kristeva (1988) e Butler (2019a). Assim, propõe-se uma reflexão filosófica acerca da manifestação de uma estética divergente, evidenciando a presença de um artista autista como sujeito dotado de um arcabouço de subjetivações capaz de promover transformação político-social, desvelando marcadores sociais da diferença presentes nas noções de corporalidade vigentes, a partir de uma perspectiva que traz o artista como um investigador, para alcançar a rede de significações intrincadas em torno das criações autísticas.

A maquinaria de dominação sobre as manifestações artísticas também impõe seus ditames à produção criativa autística. A construção de subjetividades, ultrapassando os limites impostos, pode ocasionar probabilidades de expressões estéticas para além dos entraves em

³ Dizem respeito à produção de obras de arte divergentes do padrão hegemônico.

⁴ A exposição permanente de artes dos autistas da AMA-PI pode ser conferida *in loco* ou no próprio *site* da instituição, no endereço <https://www.amapiaui.com.br>.

curso. A emergência de exemplos de arte divergente, erguida pelas manifestações artísticas autistas, induz às práticas criativas no sentido de desarranjar as engrenagens dos padrões estéticos atribuídos socialmente. É a partir do escorrer de subjetivações, frutificadas por meio da autotransformação aceita pela consciência, ao produzir criativamente, em um movimento ininterrupto de exercício ético, que se permite ao sujeito alcançar a disposição de, afinal, escutar as frestas.

Esta pesquisa destaca as ideias que surgem através da análise das obras de uma artista autista, a fotógrafa Ana Cândida Nunes Carvalho (autora desta dissertação), considerando, ainda, o referencial teórico em torno das composições artísticas no campo da linguagem, a partir de uma compreensão filosófica das manifestações artísticas de autistas no Brasil. Pretende-se analisar e compreender as práticas que podem levar ao rompimento das imposições sociais, fazendo emergir exemplos que venham a compor um novo fazer estético. O uso da terceira pessoa no decorrer da escrita, engendrada no corpo do texto, projeta um distanciamento da própria autoimagem da autora, também evidentes nas suas produções em prosa poética⁵, tratando-se, portanto, de *stim* linguístico⁶.

As composições autorais de Ana Cândida apontam contornos próprios (que não seguem a lógica normalizadora), através da simbologia incrustada nos elementos usados nas composições, que podem ser conceituadas como “montagens fotográficas”⁷. Há uma prevalência da repetição de elementos sobrepostos ou organizados em sequência, como cabeças de boneca, relógios, bonecas e manequins, apontando traços do que será caracterizado, no decorrer do corpo da dissertação, como característica autística, que pode ser analisada,

⁵ “3h da madrugada. Acorda, em meio aos entrecortes constantes do sono. Vagueia, dispersa, procurando, contraditoriamente, rastros de si. Encontra, inesperadamente, a imagem funesta de um inseto esverdeado, reluzindo próximo ao ralo do banheiro, ligado ao quarto. No espelho, tenta reconhecer-se mais uma vez. Falha! A vigília abrupta confere à realidade certo caráter onírico. Achou que sonhava. Mas aquela morte tola lhe embrulhou a alma (ou foi o estômago?). Sinal de ideias já totalmente despertas, ricocheteando, improvisadamente, entre uma e outra emoção forçada. Arregalou os olhos, de súbito, e apertou os óculos contra a frente, para enxergar melhor o momento. Quis confundir-se com aquela existência findada, e tragar o improvável cheiro do instante último que determinaria o limite entre vida e finitude. Sente, somente, o odor que exala do ralo. Impregna nas narinas. Talvez ela esteja exagerando, apenas. Quis ludibriar a mente, provavelmente, e engolir mais facilmente o triste fado. Colheu uma bela imagem no jardim, com a câmera fotográfica, sem motivo tão claro. Viu beleza, afinal. Lembrou da efemeridade daquela existência de outrora. Tudo passa tão rápido! Ensaiou um regurgitar frouxo, e verteu poucas lágrimas, sob resquícios do sono, ainda presente. Achou que dormiria rápido, agora. Aconchegou-se no travesseiro e fechou os olhos, apertando-os para enxergar melhor o seu próprio avesso, dessa vez. Lá não existe somente o odor do ralo, certamente” (Carvalho, 2021).

⁶ Maneirismo linguístico.

⁷ Composições imagéticas fotográficas ou colagens digitais sobre elementos dispostos conforme a lógica do pensamento da artista Ana Cândida, apontando traços simbólicos, muitas vezes baseados em conteúdos arquetípicos, representando temas como o “si mesmo” (identidade), os medos e angústias, o conhecimento, os sonhos e a ideia de liberdade.

inclusive, como fixação em temas específicos. As bonecas são como alteregos; são como reflexos do que deseja transparecer ao entorno, sob uma carapuça lúdica, em busca de uma autoconsciência, ou de uma materialidade autoimagética.

Assim, esta pesquisa levanta uma proposta de desarticulação dos pilares que regem os padrões artísticos presentes no circuito hegemônico de ótica utilitarista da sociedade contemporânea, propondo uma ressignificação da representação da imagem da corporeidade de uma pessoa autista na arte e da produção criativa como artista divergente. O circuito hegemônico prioriza temáticas que naturalizam a predominância das autorias neurotípicas⁸, cuja influência descreve a supremacia de símbolos e características que corroboram para propagar narrativas sãs, sem relevos fora da ótica normalizadora. O movimento contrário, como o impetrado no decorrer desta dissertação, alimenta práticas artísticas que trazem à tona as divergências invisibilizadas, similares aos movimentos decoloniais e outras práticas que subvertem a lógica hegemônica.

A pesquisa transcorre, assim, sob levantamento do tipo bibliográfico, dialogando com conceitos filosóficos que perpassam o campo da estética, abordando, ainda, a noção de vigilância e controle dos sujeitos, presente em Foucault (1999), considerando os dispositivos disciplinares impostos ao comportamento anormal, em especial o comportamento autista, que regem suas ações, tolhendo sua conduta em prol de uma maquinaria biopolítica, interessada somente na dominação dos sujeitos, que dela fazem parte.

É justamente visando o rompimento dessa maquinaria de dominação dos sujeitos que a pesquisa transcorrerá dentro das concepções levantadas pela obra fenomenológica de Merleau-Ponty (2003), ensejando compor novas perspectivas para as práticas artísticas, onde seria possível transcorrer sobre como uma pessoa se direciona ao mundo vivido a partir da referência do seu corpo próprio⁹. Os movimentos em direção ao mundo ocorrem em consonância com as afecções que este mundo propõe e, assim, o indivíduo se liga em uma disposição de afinidade com ele.

O texto foi dividido em três capítulos, além desta *Introdução* e das *Conclusões finais*, nos quais se buscou demonstrar o percurso digressivo das concepções artísticas divergentes, relacionadas ao fazer criativo da pessoa autista, trazendo um conceito de experiência estética

⁸ Pessoas com desenvolvimento neurológico típico.

⁹ Vale destacar que o uso da terminologia merleau-pontiana “corpo próprio”, que será destrinchada detalhadamente no segundo capítulo, é diferente do próprio corpo, considerando que este último se refere à materialidade corpórea, ou corporalidade humana.

dentro do arcabouço teórico merleau-pontiano, para compor novas perspectivas para as práticas artísticas que possam levar ao rompimento das imposições sociais hegemônicas.

O primeiro capítulo trilha o caminho da identificação e compreensão da importância do papel do artista autista no rompimento da maquinaria de dominação e manipulação dos sujeitos, que erige a partir dos métodos disciplinares e normalizadores, conforme apregoa Foucault (1999), buscando analisar sua relação com a noção de “abjeção”. O segundo capítulo decompõe e reflete filosoficamente acerca da experiência estética, na filosofia merleau-pontiana, apontando as categorias fenomenológicas em torno da percepção e travando um diálogo com conceitos como ser no mundo, mundo vivido e corpo próprio. Traz, ainda, o traçado dos passos em torno dos caminhos seguidos pela arte neurodivergente, dentro da perspectiva vista em *A Dúvida de Cézanne*, na publicação de 2014.

O terceiro capítulo traça conjecturas acerca da experiência estética e construção criativa de uma pessoa autista, a fotógrafa Ana Cândida Nunes Carvalho, por meio da estruturação de categorias fenomenológicas em torno da corporeidade, vistas em Merleau-Ponty (2003), que emergirá através de montagens fotográficas, não hegemônicas¹⁰, pautadas no uso de simbologia imagética própria e construções arquetípicas lúdicas e, ao mesmo tempo, oníricas (cabeças de boneca, manequins e bonecos que representarão os vieses identitários da fotógrafa e a proficiência do pensamento de uma pessoa autista), visualmente questionadoras do *status quo* da sociedade contemporânea.

O tema desta dissertação, portanto, é a profusão de uma estética divergente, a partir da comunicação do corpo próprio do(a) artista autista e o mundo vivido, como prática de transformação político-social. A temática proposta emerge sob o cerne do problema: quais as práticas necessárias, no interior do mundo vivido, que proporcionariam uma experiência estética não hegemônica capaz de provocar a comunicação entre o corpo próprio do(a) artista autista e o mundo vivido, alcançando o rompimento das normalizações excludentes?

Deste modo, buscou-se analisar e compreender os critérios que tornam um padrão artístico não hegemônico, delineando marcadores divergentes que irão compor novas perspectivas estéticas, através da ampliação ou, até mesmo, desconsertando a moldura normalizadora, considerando que a materialidade das obras produzidas não está dissociada de ser/estar no mundo, e possibilitando, ainda, a construção criativa da artista/autora, através da perspectiva do corpo próprio inserido no cerne das suas montagens fotográficas (representando

¹⁰ Divergente da estética corrente, por trazer elementos pouco usuais e questionadores da lógica social contemporânea. As montagens fotográficas de Ana Cândida seguem a linha do seu próprio pensamento, sendo este individual e intransferível, portanto, único.

as nuances do mundo vivido), estruturadas como veículo para retratar padrões estéticos não hegemônicos.

A construção de subjetividades para além dos mecanismos de controle e dominação da estética dos corpos, das manifestações artísticas autorais e demais imagens desviantes do paradigma estético corrente que emergem do imaginário, traz consigo um arcabouço de possibilidades para encarar a noção do belo e bom como uma questão de sensibilidade e ampliação de uma ótica sem imposições limitantes e retrógradas, abrindo espaço para a expressão de elementos estéticos divergentes e possibilitando a construção de imagens que ultrapassem as técnicas de poder vigentes, sobretudo no campo da arte. É neste sentido que é traçada a justificativa desta pesquisa, trazendo a ideia de que uma criação artística desviante surge como possibilidade de autotransformação e transformação político-social, para ressignificar a noção estética em vigor, emergindo com a finalidade de cultivar novos contornos vitais, que possam se compor, como atitude crítica, direcionando o sujeito à liberdade criadora e à autonomia.

Seguindo este viés, cabe enfatizar que certas práticas artísticas interferem visivelmente nas engrenagens que movimentam o cenário político-social do país, sugerindo estratégias para problematizar a estrutura vigente, através do seu modo de configurar uma corporalidade livre do estigma do modelo de dominação capitalista. É assim que esta pesquisa aponta a arte autista como continuidade de um descaminho, ao se desviar da ordenação artística hodierna, lançando seus movimentos de resistência através de suas diferentes formas de ver e atuar no mundo.

CAPÍTULO I

QUANDO LANÇAM TAMANCOS ÀS ENGRENAGENS

Este capítulo adentrará as vielas da identificação e compreensão dos elementos que suscitam o girar das engrenagens da maquinaria de dominação e manipulação dos sujeitos, cuja manutenção se dá a partir dos métodos disciplinares e normalizadores, conforme apregoa Foucault (1999), buscando analisar sua relação com a noção de “abjeção”, diante da engenhosa harmonia do entorno forjado. Para tanto, visitar-se-á os meandros da conceituação do autismo, enfatizando os aspectos comportamentais e como se insere na história da neurodiversidade, procurando traçar um paralelo com o que rompe a harmonia supracitada e, em resposta ativa, apontar os movimentos desviantes que podem perfurar a bolha social.

Tais movimentos, similares aos processos sabotadores do *status quo* vigente, podem abrir espaço para uma referência histórica anedótica, dando origem ao título deste capítulo: a palavra “sabotagem” vem, segundo a pesquisa etimológica feita pela colunista Squarisi (2020), da palavra *sabbat*. Na língua libanesa, a palavra, por sua vez, confere o nome de sândalo à madeira perfumada, mediante derivação da língua. A madeira era, enfim, utilizada para confeccionar tamancos, que, em francês, se escreve *sabot*. Sabe-se, então, que os camponeses, sem recursos financeiros para adquirir sapatos de couro, acabavam usando mesmo os sapados de madeira, com os quais pisoteavam as frágeis plantações dos grandes proprietários, originando a palavra *sabotage*: pisar com o tamanco, ou andar ruidosamente.

Segundo Pouget (2011, p. 11), trazendo o marco histórico do uso da palavra sabotagem, alude ao termo, utilizado como gíria (*argot*, em francês), “[...] significando, ilustrativa e expressivamente o trabalho executado como a golpes de casco [...]”, que, conforme o autor traz, em nota de rodapé, se origina realmente do francês *sabot*, literalmente sapato de madeira. Mas sabotagem, como fórmula de combate sindical, que teve sua imersão sindicatária no Congresso da *Confédération Générale du Travail*, em Toulouse, no ano de 1897, não foi, a princípio, bem acolhido nos meios operários. Alguns lhe censuravam suas origens anarquistas, mas passou, no entanto, a usufruir da simpatia dos trabalhadores, posteriormente, tendo conquistado “direito de cidadania”, inclusive no dicionário *Larousse* e no movimento trabalhista, no final do século XIX.

De acordo com O’Conner e Kellerman (2010), não há evidências, entretanto, da veracidade da outra versão anedótica, citada pelos autores, de que a palavra se abrolhou da ação de trabalhadores grevistas e descontentes que, intencionalmente, jogavam seus tamancos nas

máquinas, para ocasionar danos irremediáveis e posteriores paralisações das atividades, ou um meio de negociação em disputas trabalhistas contra condições injustas de trabalho. Seria, portanto, uma mera alegoria do movimento de insurgência contra o livre girar da maquinaria hegemônica e, neste sentido, ainda é possível usá-la como mote para adentrar na história dos desdobramentos das ações em prol da neurodiversidade que, então, irrompe o modelo puramente biomédico, olhando a deficiência por um viés mais humanizado, enfraquecendo as barreiras impostas pelo discurso capacitista¹¹, como será abordado no decorrer do capítulo.

1.1 Breve conceituação do autismo

Autismo, segundo o Manifesto da Associação Brasileira para Ação pelos Direitos das Pessoas Autistas (Abraça), caracteriza-se por ser uma condição da neurodiversidade humana, que influencia/determina, por conseguinte, a forma como a pessoa apreende o entorno e como se relaciona com ele. A pessoa autista pode manifestar comportamentos variados que envolvem formas diferenciadas de interação e comunicação, apresentando, por vezes, os chamados *stims*¹² (movimentos corporais, oralizações ou pensamentos repetitivos para autorregulação sensorial ou diminuição da ansiedade) (Carvalho, 2023).

O espectro do autismo apresenta, portanto, gradações conforme eixos específicos: particularidades na comunicação social e interação social em vários contextos, podendo usar discurso repetitivo, com linguagem diferenciada que vai da não-verbal à hipercorreta ou erudita; comportamentos que apresentam padrões restritos e mais rígidos, que podem se manifestar através de resistência à mudança de todo tipo, como a insistência em manter rotinas e/ou interesses intensos em assuntos específicos, os chamados hiperfocos.

Quanto à sua relação com o entorno, autistas, em geral, apresentam foco e interesse sensorial incomum, ou seja, hiper/hipo-reatividade a aspectos físicos e sensoriais do ambiente, como atividades de socialização com muitas pessoas e/ou por tempo prolongado, e em espaços barulhentos e/ou com luz intensa (Seldas, 2014 *apud* Santos, 2015).

A nomenclatura biomédica atual Transtorno do Espectro do Autismo (TEA) foi incluída na 11ª revisão da Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados à Saúde (CID 11), elaborada pela Organização Mundial da Saúde (OMS), e no

¹¹ Discurso de preconceito contra pessoas com deficiência. O termo “capacitismo” foi proposto por Anahí Guedes de Mello (2016, p. 8), fazendo referência ao modo de agir preconceituoso que hierarquiza as pessoas em função do amoldamento dos seus corpos à corponormatividade. É uma camada que determina a configuração como “as pessoas com deficiência são tratadas de modo generalizado como incapazes”.

¹² Estereotípias ou comportamento repetitivo.

Manual de Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais (DSM-V), classificando-a em níveis de linguagem funcional e níveis de desenvolvimento intelectual, o que implica, concomitantemente, a necessidade de delimitar uma visão dos níveis de necessidade de apoio/suporte para atividades da vida diária implicadas.

Segundo Farias e Buchalla (2005), a Classificação Internacional de Funcionalidade, Incapacidade e Saúde (CIF), firmada pela OMS, traz uma importante mudança de paradigma no quesito diagnóstico, possibilitando repensar a deficiência como um instrumento para avaliação das categorias de vida e para o acesso às políticas de inclusão social, apontando os diversos níveis de funcionalidade que a pessoa com deficiência pode apresentar e os fatores ambientais que podem operar como “facilitadores ou barreiras” para a performance (o desempenho) em atividades e participação social, inclusive relacionada à produção criativa.

De acordo com Ortega (2009, p. 68), o movimento da “neurodiversidade”, encetado nas derradeiras décadas, contribuiu para o incremento de estudos e reflexões sobre deficiência (*disability studies*) que fogem ao discurso médico, além do discurso de educadores e especialistas diversos. Na área acadêmica, as ideias sobre a deficiência surgem como colocação crítica relacionada ao discurso dos especialistas, composto por pesquisadores com deficiência, seguindo o lema “nada sobre nós sem nós” (*nothing about us without us*). Nasce no mundo anglo-saxão, no fim dos anos de 1970, coincidindo com o movimento antipsiquiátrico, o surgimento do feminismo organizado e dos movimentos de raça, tais como o *Black Power*. Inspirado nos estudos realizados nas áreas de gênero, sexualidade e raça, desde a sua composição, a área dos estudos da deficiência tem realizado um destroncamento a partir de uma abordagem marxista inicial, no começo dos anos de 1970, atrelada à redescoberta da obra de Gramsci, no Reino Unido, para estilos mais recentes próximos do pós-estruturalismo e do construtivismo social.

Em 1975, a *Union of the Physical Impaired against Segregation* (UPIAS) divulga o texto inspirador *Fundamental principles of disability*, que fincará os alicerces do chamado “modelo social da deficiência” (*social model of disability*). A inovação teórica fundamental é a separação entre a ideia de “lesão” (*impairment*) — atrelada à condição física da pessoa — e “deficiência” (*disability*) — referente a um vínculo imposto por uma sociedade sobre o indivíduo com alguma lesão. Assim, a posição da UPIAS parte da ideia de que é a sociedade que desabilita pessoas com alguma lesão física. A deficiência é alguma coisa atribuída à lesão. Segue o princípio de que as pessoas com deficiência são isoladas e excluídas de uma participação completa na sociedade, de maneira totalmente desnecessária; passam a se

organizar como um grupo explorado pela sociedade. A oposição “lesão/deficiência” (*impairment/disability*) é arquitetada de maneira análoga à oposição “sexo/gênero”, em moldes similares, “[...] sendo o primeiro um atributo biológico e, o segundo, uma construção social [...]” (Ortega, 2009, p. 68).

Essencialmente, o padrão social da deficiência passa a existir como alternativa para o padrão hegemônico médico-individual, evidenciando o diagnóstico e provocando a emergência de um “[...] indivíduo com deficiência como sujeito dependente [...]” (Ortega, 2009, p. 68). Oliver (1990 *apud* Ortega, 2009, p. 68) designa esse padrão de “modelo da tragédia pessoal”. Em contrapartida, a vertente teórica ligada ao modelo social afirma que a deficiência não é uma tragédia pessoal, mas um ponto social e político. De fato, a deficiência não se conserva para além da cultura e do cenário social que a descreve como tal e jamais pode ser abreviada ao nível biológico e/ou patológico. Segundo essa linha de raciocínio, em relação ao indivíduo, só permanecem particularidades ou características consideradas arriscadas ou desfavoráveis em si, pelo fato de viverem em um espaço social que avalia essas particularidades como se fossem realmente desfavoráveis. Portanto, por exemplo, a utilização de cadeira de rodas só é uma questão “problemática”, pelo fato de uma existência em um mundo repleto de escadas, ou seja, considerando-se pessoas com deficiência indivíduos que não olham nos olhos quando se comunicam, como no caso dos autistas, somente porque nossa sociedade coloca o contato visual como uma característica fundamental da interação humana (Ortega, 2009).

A “virada linguística” (*linguistic turn*), nos últimos anos, colocando a importância da linguagem em primeiro plano, também alcançou os estudos da deficiência, abarcando as teorias pós-estruturalistas e a formação discursiva da deficiência, trazendo autores como Foucault (2001), permitindo perceber como a normalização reflete a deficiência, segundo sua própria significação: o indivíduo só pode ser assinalado como “normal” por contraposição ao indivíduo assinalado como pessoa com deficiência. A deficiência surge como constructo da cultura. Para além do fator biológico, instituiu-se um modo de reger os corpos tidos como normais e condiz com a resistência da sociedade de abarcar ou enfatizar a variação do corpo humano. De outra maneira, apesar de a lesão se constituir como “algo real”, antes dos discursos médicos, científicos, psiquiátricos e jurídicos sobre ela, a difusão dessas falas admitiu o nascimento da deficiência.

Segundo essas premissas, um dos teóricos mais importantes dos estudos da deficiência, Davis (1995) introduz, no livro *Enforcing Normalcy*, a alarmante declaração de que a “[...] Europa se tornou surda durante o século XVIII”. Para o autor, a deficiência é uma construção

social que obedece a um estilo hegemônico de refletir sobre o corpo, a qual alcançou um respectivo aparelhamento, ou organização, por volta do século XVIII. Antes dessa data, havia, certamente, pessoas surdas e seus familiares, mas não existiam práticas nem políticas públicas sobre e para a surdez, assim como não havia nenhum tipo de entidade educacional para surdos. Isso acenava para o fato de os surdos não serem estruturados como um grupo. Apenas depois da introdução das políticas e entidades educacionais para surdos (as quais, tendo a maioria nascido de pais que ouviam, não se viam a si mesmas como membros de um corpo social), eles são formados como grupos, permitindo avançar uma percepção de corpo social, um subgrupo ou comunidade étnica dentro do país, vindo a formar um patriotismo surdo, como oposição à “cultura ouvinte” (*audist culture*), que contradiz o que Davis delibera como um dos mitos fundadores da “cultura capacitista” (*ableist culture*), que crê que a norma entre os seres humanos é ouvir e falar, transmitir informação através da linguagem e da audição.

Mas ao contrário de outras pessoas com deficiência, também excluídas, se não confinadas aos guetos¹³, os Surdos têm uma comunidade, uma história, uma cultura; além disso, os Surdos tendem a casar entre si, perpetuando assim essa cultura. Existe dentro do mundo Surdo um corpo de ‘literatura’ incluindo obras escritas e sinalizadas, uma tradição teatral/coreográfica, práticas discursivas acadêmicas, instituições pedagógicas/ideológicas, e assim por diante. Nesse sentido, os surdos criaram seu próprio ‘nacionalismo’ como uma resistência à cultura ouvinte. Esse nível de organização social, comunidade e resistência geralmente não foi alcançado por outras pessoas com deficiência física, embora a consciência política e a organização tenham aumentado nos últimos anos e um corpo de literatura esteja começando a se desenvolver em torno da área de estudos sobre deficiência (Davis, 1995, p. 60, tradução nossa).

No século XIX, segundo Ortega (2009), os surdos eram tidos como forasteiros habitando nos Estados Unidos, e a organização de movimentos de surdos permitiu que imaginassem criar um estado de surdos no Oeste do país. Jane Elizabeth Groom sugeriu, nos anos de 1880, que os surdos saíssem da Inglaterra e instituíssem um governo de surdos no Canadá. Esses padrões comprovam que os surdos se concebiam como uma coletividade étnica, um grupo social historicamente excluído, na vertente linguística, coexistindo dentro do mesmo país. Na contemporaneidade, o “movimento surdo” requer a prudência de agir em comunidade, entendendo-se como um subgrupo linguístico coabitando com outros grupos sociais historicamente excluídos e que tem que ser reconhecido como tal. Acaba acarretando, em algumas ocasiões, uma certa crise com os movimentos de pessoas com deficiência por não

¹³ Vem da expressão, em inglês, *ghettoized*, que faz uma referência à *ghetto culture*. Numa tradução “localizada”, ou brasileira, poderia ser traduzida como “favelizada”.

conceberem a surdez como uma deficiência. Os surdos experimentam que sua cultura, linguagem e comunidade os instituem como uma subnacionalidade, completamente apropriada, fechada em si mesma, autodefinidora e incluída num esqueleto maior que é o estado ouvinte. Como resultado, num momento em que o *screening fetal*¹⁴ se converte cada vez mais em realidade, abortar uma criança que nascerá surda seria para eles similar a abortar uma criança por falar espanhol, chinês, ser negra ou *gay*. De fato, esses casos chegam à consciência de maneira revoltante e são rejeitados pela maioria das pessoas.

O modelo evidenciado pelo grupo social de surdos é expressivo para o entendimento do movimento da neurodiversidade. A conscientização desse movimento (e de pessoas com deficiência em um sentido mais universal, incluindo a cultura autista) vem provocando procedimentos de *coming out* deficiente, similares aos *coming outs* de *gays*, lésbicas e negros, alegando um “orgulho surdo” que remete ao orgulho *gay*, lésbico ou negro, o qual corresponde, na neurodiversidade, à declaração do “orgulho autista” (Ortega, 2009).

A estigmatização de um grupo social pela maioria da sociedade permite emergir a relevância da autodeclaração da identidade, estabelecendo-se como uma maneira de *coming out* (ou sair do armário). A afirmativa “sou pessoa com deficiência” (surdo, cego, autista, entre outros) constitui uma asseveração de auto-categorização, um movimento de subjetivação e de desenvolvimento de identidade. Os estudos da deficiência demonstram que essa afirmativa consente uma mudança do discurso hegemônico da dependência e anormalidade para a comemoração da diferença e o orgulho da identidade de pessoa com deficiência. Pode-se dizer que seria tanto uma combinação grupal e política de queixa contrária às barreiras sociais incapacitantes enfrentadas pelos indivíduos com “algum tipo de lesão”, quanto uma mudança de identidade própria experienciada com orgulho (Ortega, 2009).

Ultrapassando os empecilhos que as políticas identitárias proporcionam, cabe salientar uma enorme problemática recorrente vinculada à apologia à identidade e ao orgulho deficiente, considerando que, repetidamente, a asseveração identitária está unida ao abandono da cura, a qual é tida como uma maneira de contestar a diferença e a diversidade do corpo e do cérebro humano. O “movimento anticura” se coloca como uma provocação que extrapola o campo mais exato das pessoas com deficiência, suas famílias, médicos e cuidadores, desdobrando-se à esfera das políticas públicas de saúde e educação. A alegação basilar gira em torno do fato de que sendo a deficiência uma proposição criada socialmente e perpetuada culturalmente, então a cura e os valores a ela associados seriam igualmente socialmente erguidos: se uma pessoa não

¹⁴ Triagem fetal.

acreditar que há deficiência, se não acreditar que há algo que necessita ser “curado” ou “prevenido geneticamente”, logo ela será, ao mesmo tempo, liberada da obrigação de cura (Ortega, 2009).

1.1.1 UM OLHAR SOBRE A NEURODIVERSIDADE

O advento do movimento de “neurodiversidade”, na guinada do século XXI, deve ser analisado ancorado em um marco sociocultural e histórico de maior amplitude, que ative a história e as subdivisões dos estudos da deficiência e dos movimentos de pessoas com deficiência. A história do movimento de neurodiversidade e, designadamente, relacionado à cultura autista, se encontra atada ao afastamento das compreensões psicanalíticas para um entendimento biológico e cerebral do autismo. Dos períodos de 1940 a 1960, prevaleceram os esclarecimentos psicanalíticos do autismo na teoria e clínica psiquiátrica. Alicerçado nas concepções de Leo Kanner, no seu artigo *Os distúrbios autísticos do contato afetivo*, de 1943, o autismo começou a ser “[...] compreendido em termos de falhas no estabelecimento das relações objetais precoces do indivíduo [...]”, principalmente com as figuras paternas. Isso não determina, de maneira fechada, que ainda hoje não permaneçam explicações psicanalíticas do transtorno autista, predominantemente do campo lacaniano (Ortega, 2009, p. 70).

Entretanto, desde os anos de 1960, certamente vem acontecendo uma mudança brusca envolta em esclarecimentos orgânicos, sobretudo explicações de cunho cerebral do transtorno, resultando, em 1980, na inclusão do autismo no rol dos transtornos abrangentes do desenvolvimento, afastando-se categoricamente do grupo das psicoses infantis, no DSM-III. A síndrome de Asperger, contudo, só foi abarcada no DSM-IV, em 1994. A nomenclatura foi utilizada por Lorna Wing, em 1981, de acordo com as pesquisas de Hans Asperger, da mesma época de Leo Kanner. A partir desse fato e, de maneira mais particular, no mundo anglo-saxão, as apreensões cognitivistas, neurológicas e genéticas do transtorno abarcam todo o campo psiquiátrico. Vale destacar que, nas esclarecimentos psicanalíticos em torno do autismo, e mais nomeadamente falando dos seus teóricos basilares, Leo Kanner e Bruno Bettelheim, o autismo era concebido somente em termos negativos, enfocando a culpa paterna, justamente pelo fato de esses pais terem falhado na consignação de relações objetais precoces¹⁵. O famigerado termo “mãe geladeira”, de Kanner, ou as simbologias pejorativas adotadas, como “fortalezas vazias”,

¹⁵ A teoria das relações objetais considera a qualidade das interações precoces entre a criança e os cuidadores como bases para o desenvolvimento emocional, desempenhando papel importante no desenvolvimento das estruturas psíquicas.

“tomadas desligadas”, “conchas”, “carapaças”, “ovos de pássaros” e “buracos negros”, abusadas pelo modelo psicanalítico, usadas para referir-se às crianças autistas, levam para um olhar contraproducente que aponta para “[...] ideias de déficit, impossibilidade e deficiência [...]” (Ortega, 2009, p. 70).

Entre os períodos de 1940 até meados de 1960, aconteceu, no meio anglo-saxão, uma “orgia de ataques aos pais” (*orgy of parent-bashing*), aproveitando a expressão de Dolnick (1998 *apud* Ortega, 2009), que dificultou o aparecimento de algum tipo de organização de autistas e/ou de seus familiares. Nos seus escritos, Dolnick aponta que os pais introjetaram as denúncias e aguentaram a culpa não somente pela preeminência médica e sociocultural do modelo psicanalítico, mas em decorrência do fato de que, diante dos esclarecimentos naturais que se referiam a uma determinada fatalidade (uma sentença categórica), a abordagem psicológica demonstrava que iria oferecer alguma expectativa. As próprias mães atípicas, no caso do autismo, acreditavam em Bettelheim (1987), após a leitura de seus escritos, justamente porque isso significaria que se essa mãe melhorasse, seu filho ou filha iria melhorar, concomitantemente.

Cavalcanti (2001 *apud* Ortega, 2009) coloca que o destroncamento do modelo psicanalítico e a aproximação das neurociências permitiu que os pais fossem desresponsabilizados e desimplicados dos destinos subjetivos dos filhos. Ainda que haja críticas do paradigma psicanalítico a essa suposta “não implicação” e do acercamento das neurociências, é justamente por causa do deslocamento do modelo psicanalítico que brotaram tanto os movimentos de pais e profissionais que procuram uma cura para o autismo e cooperam com as terapias comportamentais e psicofarmacológicas quanto os movimentos da neurodiversidade. Estes abdicam das explicações psicológicas negativistas e culpabilizantes, asseverando um autismo cerebral, alicerçada por uma identidade autista vivenciada, então, com orgulho.

Por volta de meados dos anos de 1960, surgem as primeiras associações de pais de autistas. Entretanto foi com a aparição da *Internet*, no começo dos anos de 1990, que baliza o principal ponto de inflexão nas organizações de autoadvocacia¹⁶, antecedidas pelas publicações autobiográficas de autistas adultos. Entre as primeiras organizações de autoadvocacia, aparece

¹⁶ A auto-advocacia é um conceito atrelado ao processo de empoderamento, dentro do movimento das pessoas com deficiência, significando a habilidade do indivíduo gerir a própria vida, além de falar por si próprio, de maneira resolutiva e com responsabilidade. Os componentes da auto-advocacia incluem o conhecimento de si, a capacidade comunicativa e a liderança, permitindo, em sua formação constitutiva, que as pessoas com deficiência desenvolvam o sentido de comunidade, a constituição da identidade e usufruam de seus direitos humanos básicos, como lazer, cultura e educação.

a *Autism and Developmental Disabilities List* (AUTISM List), criada em 1991 por Ray Kopp e o Dr. Zenhausern, na Universidade de St. John, na configuração de lista de *Internet*. A lista foi extremamente responsável pela propagação da terapia comportamental (Análise aplicada do comportamento “*Applied Behavioral Analysis*” [ABA]). O conceito de cura e de maneiras de moldar as crianças autistas tem contribuído para oferecer uma gradação característica à lista. Esse modelo que destaca apenas a procura pela cura induziu a uma série de críticas de adultos no espectro autista, os quais se concebem como pessoas que não são compreendidas e são, ainda, desconsideradas pelos especialistas e pelos familiares de autistas. Como resultado, apareceu, em 1992, entre os autistas australianos e dos Estados Unidos, a *Autism Network International* (ANI), criada pelos autistas Jim Sinclair e Donna Williams (Sinclair, 2005 *apud* Ortega, 2009). Embora não coíba a entrada de não-autistas, a capacidade de decidir deveria estar na mão dos autistas. “Por autistas para autistas” (*By autistic for autistics*) se apresenta como um valor essencial da ANI, desde sua origem, reportando à ideologia dos estudos da deficiência: “nada sobre nós sem nós” (*nothing about us without us*). Essa cobrança da presença de autistas na capacidade de decidir é demandada repetidamente pelos ativistas do movimento na análise do andamento das organizações de associações de pais e especialistas dos movimentos pró-cura. Para os primeiros, é uma questão de *empowerment* do movimento, de autodeterminação na base da autoadvocacia.

As listas elaboradas por autistas emergiram para contrapor a visão negativada do autismo concebida nas primeiras listas de profissionais e familiares de crianças autistas, cuja fixação relacionada à cura é concebida como um desrespeito da maneira de ser autista. Diante da ideia de que o autismo não é uma doença e sim uma nuance do comportamento humano, a procura pela cura seria um esforço para borrar a diferença, a diversidade. Desta forma, os movimentos anticura surgem com força dentro dos movimentos de autoadvocacia autista. Em oposição, aparecem as organizações como *Cure autism now*, fundada em 1995 por Jonathan Shestack e Portia Iversen, pais de uma criança autista, e que agrupa pais, médicos e cientistas consagrados para apressar o ritmo da pesquisa biomédica do autismo, erguendo valores para a pesquisa e a educação. Este arranjo vem sendo censurado duramente por ativistas do movimento autista, que o denunciam por demonizar os autistas e assustar as suas famílias, alimentando visões estreitas do transtorno e não ouvindo as experiências e conhecimentos de adultos autistas (Ortega, 2009).

A terminologia “neurodiversidade” foi estabelecida pela socióloga autista Judy Singer, em 1998, em um texto com título emblemático: *Por que você não pode ser normal uma vez na*

sua vida? De um 'problema sem nome' para a emergência de uma nova categoria de diferença ('Why can't you be normal for once in your life?' From a 'problem with no name' to the emergence of a new category of difference). Para ela, o advento do movimento tornou-se admissível por inúmeros acontecimentos, sobretudo a influência do feminismo, que ofereceu às mães a segurança indispensável para discutir sobre o modelo psicanalítico predominante, colocando em cheque a culpa relegada a essas mães por causa do autismo dos filhos; o surgimento de “grupos de apoio aos pacientes” e ao imediato arrefecimento da autoridade dos médicos, permitido, principalmente, pelo aparecimento da *Internet*, que promoveu tanto o aparelhamento dos grupos como a difusão de informações de forma franca, sem mediação dos médicos; e, por fim, pelo aumento de movimentos políticos de pessoas com deficiência, movimentos de autodefesa e autoadvocacia, especialmente de surdos, que estimulou a autorrepresentação da identidade autista (Singer, 2016).

Atualmente, pulula o número de páginas da *Internet* que exprimem a “cultura autista” e a “neurodiversidade”, surgindo *blogs* e outras redes sociais que promovem a emergência de autistas como uma espécie de subcultura, ou movimento cujo objetivo primordial é promover a conscientização e o *empowerment* autista, que inclui a comemoração do “dia do orgulho autista” (*Autistic pride day*).

No Brasil, no dia 27 de dezembro de 2012, entrou em vigor a Lei n. 12.764. A data é de suma importância para a luta autista. Autistas passaram a ter direitos respeitados e políticas públicas pontuais, apesar de ainda faltar muita coisa, principalmente em relação aos adultos. As ações, no entanto, são concentradas em estereótipos, que desvinculam o real quadro de autistas do Brasil dos índices percentuais de necessidades abordadas nos projetos de lei e ações para esta parcela populacional.

Ao levantarem a bandeira diante das demandas, há, em contraponto, muitas vezes, o esvaziamento do discurso dos próprios autistas. A necessidade de apoio pungente não minimiza o dever de incluir autistas no discurso sobre políticas públicas, por exemplo. Assim, em 2020, formou-se o Grupo Traduzir-se, um grupo de pesquisa sobre autismo, em primeira pessoa, ligado à Abraça, mais tarde vindo a tornar-se uma Rede, tanto para o fomento do ingresso e permanência de pessoas neurodivergentes na comunidade acadêmica quanto para trocas e debates a respeito de temas como autismo, neurodiversidade, inclusão e linguagem. Assim, autistas persistem no movimento de resistência!

1.2 A maquinaria de dominação dos sujeitos: a perspectiva do autismo sob a ótica foucaultiana

A figura ideal medra na humanidade desde os primórdios. No século XVII, conforme aparece em Foucault (1999), na obra *Vigiar e Punir*, apontada, enquanto personalidade, como soldado, cuja postura comportamental e anatômica, inclusive, engendra traços que o erigem ao patamar disciplinar. Já na segunda metade do século XVIII, o autor traz o movimento evolutivo da equação que torna o personagem ideal, mostrando o caminho que o leva a tornar-se algo que se fabrica, ou seja, a massa informe (do camponês), agora, que o constitui, vira máquina (ainda sob a alegoria do soldado, mas situado no palco sobrepujado pelos regulamentos tanto militares, escolares, hospitalares, quanto dos processos empíricos de controle dos corpos) conforme a necessidade de usufruto, cuja postura de sua corporalidade é lentamente corrigida através de coação calculada, percorrendo o caminho à automação dos hábitos. O autor continua situando o percurso do herói caricato, travando sua progressão, até alcançar o corpo como objeto e alvo de poder, aquilo que se manipula aos moldes esperados.

Segundo o autor citado, os métodos disciplinares, adotados como fórmulas de dominação e manipulação, conferiam aos corpos o caráter utilitário, sob o manto da obediência. O domínio sobre as habilidades dos corpos, aliado à coerção disciplinar sem trégua, produz nesses mesmos corpos adjetivações como submissão e utilidade, mantendo seu caráter mecânico, através de um elo repressor, garantindo a permanência de suas habilidades e sua força. O método produzia “pequenas máquinas”, exercitadas e submissas, passíveis de manobra técnico-política, a que o autor chama de “autômatos” (Foucault, 1999, p. 163).

Foucault (1999) expõe a ideia de construção de sujeitos a partir do poder disciplinar, visando tão somente a controlar seus corpos através da manutenção de mecanismos como a vigilância, ou outros modos de adestramento, que visam ao encaixe em padrões essencialmente normalizadores:

O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente (Foucault, 1999, p. 164).

O autor ressalta que o poder da disciplina se insere nas atribuições do adestramento, oferecendo unidade à confusão, fabricando indivíduos, através do olhar hierárquico, da sanção normalizadora e sua combinação: o exame. A disciplina faz o trabalho de dessensibilização do

corpo, normatizando a capacidade de se afetar com as coisas do mundo, impedindo o olhar de ver além do que vê costumeiramente. É justamente por isso que regimes totalitários querem acabar com a arte, pois ela permite essa afetação, dando visibilidade ao invisível, fazendo uma apologia a Merleau-Ponty (2003). A finalidade do ordenamento imposto é unicamente acostumar indivíduos a responder com celeridade às demandas do cotidiano.

O poder disciplinar é com efeito um poder que, em vez de se apropriar e de retirar, tem como função maior “adestrar”; ou sem dúvida adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor. Ele não amarra as forças para reduzi-las; procura ligá-las para multiplicá-las e utilizá-las num todo. Em vez de dobrar uniformemente e por massa tudo o que lhe está submetido, separa, analisa, diferencia, leva seus processos de decomposição até às singularidades necessárias e suficientes. “Adestra” as multidões confusas, móveis, inúteis de corpos e forças para uma multiplicidade de elementos individuais – pequenas células separadas, autonomias orgânicas, identidades e continuidades genéticas, segmentos combinatórios. A disciplina “fabrica” indivíduos; ela é a técnica específica de um poder que toma os indivíduos ao mesmo tempo como objetos e como instrumentos de seu exercício. Não é um poder triunfante que, a partir de seu próprio excesso, pode-se fiar em seu superpoderio; é um poder modesto, desconfiado, que funciona a modo de uma economia calculada, mas permanente (Foucault, 1999, p. 195).

Foucault (1999, p. 163) alude, ainda, ao histórico de atrelamento do corpo aos investimentos dos “esquemas de docilidade”, no interior de estreitos poderes, que apontam uma sujeição às limitações, proibições ou obrigações concomitantes, usando técnicas já enraizadas no seio social há tempos, como o controle:

A escala, em primeiro lugar, do controle: não se trata de cuidar do corpo, em massa, grosso modo, como se fosse uma unidade indissociável mas de trabalhá-lo detalhadamente; de exercer sobre ele uma coerção sem folga, de mantê-lo ao nível mesmo da mecânica — movimentos, gestos atitude, rapidez: poder infinitesimal sobre o corpo ativo. O objeto, em seguida, do controle: não, ou não mais, os elementos significativos do comportamento ou a linguagem do corpo, mas a economia, a eficácia dos movimentos, sua organização interna; a coação se faz mais sobre as forças que sobre os sinais; a única cerimônia que realmente importa é a do exercício. A modalidade enfim: implica numa coerção ininterrupta, constante, que vela sobre os processos da atividade mais que sobre seu resultado e se exerce de acordo com uma codificação que esquadrinha ao máximo o tempo, o espaço, os movimentos. Esses métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar as “disciplinas” (Foucault, 1999, p. 163 e 164).

Foi no século XVII e XVIII que, segundo Foucault (1999, p. 164), as disciplinas se tornaram procedimento de dominação, diferenciando-se da escravidão (cujo parâmetro gira em

torno da apropriação dos corpos); da domesticidade (cujo fundamento se enraíza em uma relação de dominação constante, sob o alicerce da vontade ou capricho de um patrão); da vassalagem (relação de submissão, que se realiza sobre os produtos do trabalho e os sinais formais de obediência, ainda mais que sobre as operações do corpo); do ascetismo e das “disciplinas” do tipo monástico, “que têm por função realizar renúncias mais do que aumentos de utilidade e que, se implicam em obediência a outrem, têm como fim principal um aumento do domínio de cada um sobre seu próprio corpo”.

O desenvolvimento histórico das disciplinas pressupõe o surgimento de um corpo humano, apontando não somente a ampliação das suas habilidades, nem visando enraizar ainda mais sua sujeição, mas corrobora com a concepção de uma relação em que, no desenvolvimento de suas engrenagens, se torna tão submisso quanto útil, e ao contrário, ainda. Edifica-se, assim, uma política das repressões que são uma manipulação balizada dos elementos do corpo, como os gestos ou outros comportamentos: o corpo humano se embrenha na maquinaria de poder, que o devassa, o desloca e o recompõe, segundo seus preceitos, pressupondo, assim, o surgimento de uma “anatomia política”, que também se configura como uma “mecânica do poder”: a disciplina potencializa os ânimos do corpo, em termos parcimoniosos de utilidade, e amortece esses mesmos ânimos, sob os critérios políticos de obediência. Ou seja, a disciplina dissocia o poder do corpo, fazendo dele uma competência a ser majorada, e inverte, por outro lado, a energia que poderia brotar desta sentença, fazendo dela uma relação de sujeição rigorosa (Foucault, 1999, p. 164).

O autor ressalta que o surgimento do conceito de “anatomia política” não brota abruptamente, mas suas técnicas essenciais meticulosas aparecem, na verdade, em variados exemplos da sociedade, se alastrando como se desejassem sobrepujar o corpo social inteiro, desde o século XVII, até alcançar horizontes mais longínquos, cuja importância define “um certo modo de investimento político e detalhado do corpo, uma nova ‘microfísica do poder’” (Foucault, 1999, p. 165). Para erigir a anatomia política ao alto, é preciso usar pilares disciplinares sólidos, atentando à precisão das minúcias. Esta atenção supervalorizada ao detalhe já circulava pelas vielas da teologia e do ascetismo, se embrenhando pelas fendas minúsculas da educação cristã, da pedagogia escolar ou militar, até se infiltrar em todos os modos de treinamento, alcançando, finalmente, sob o controle das ínfimas etapas da vida e do corpo, atribuindo um conteúdo laico (livre da intervenção religiosa), uma racionalidade econômica ou técnica, a essa equação alegórica do mínimo ao ilimitado. Assim, levanta ao cume social o “homem do humanismo moderno”.

Diante desse quadro, pode-se verificar postura social similar, referente à maquinaria de dominação dos comportamentos autistas, que apregoa a “adaptação comportamental” diante das demandas cotidianas, através de condicionamento e diminuição, ou até mesmo a eliminação, de algumas atuações que podem ser consideradas disruptivas (como a ecolalia, o hiperfoco e os *stims*), entretanto, muitas vezes necessárias para autorregulação sensorial¹⁷. Com a insurgência dos preceitos da Análise do Comportamento Aplicada - ABA, sob os fundamentos da Teoria Comportamentalista, de Skinner (1978, *apud* Todorov, 1982), dentro das vertentes/abordagens da Psicologia (ciência que estuda os fenômenos mentais e comportamento humanos), difundiu-se ainda mais a noção de autismo enquanto distúrbio a ser sanado, como o que é expresso pela literatura biomédica, enfatizando a “taxonomia da ausência”, conforme será explicitado, detalhadamente, no Capítulo III. Desta forma, mediante evidências científicas, com resultados comprovados, alastrou-se a ideia de que há melhoria da qualidade de vida, tanto de autistas como de familiares ou outras pessoas no entorno, com o tratamento baseado em ABA, demonstrando a eficácia da intervenção terapêutica, cuja ação primordial seria modular comportamentos autistas, aproximando-os cada vez mais do padrão neurotípico, ou normalizador. No entanto, sem enfatizar, de forma consistente, quaisquer aspectos positivos nos traços autísticos, justamente aqueles que movimentam as engrenagens da produção criativa, como no caso da ecolalírica, estereotípias em imagens, algumas habilidades sensoriais e alguns hiperfocos, por exemplo, que serão abordados no próximo capítulo.

Não há, porquanto, a divulgação massiva da eficácia de quaisquer outras abordagens terapêuticas, considerando a ausência de mensuração contundente e a carência de pesquisas científicas que atestem, seguramente, um porvir com qualidade de vida para autistas, com ações comprovadas categoricamente, através de instrumentais pontuais para firmar a dinâmica das informações levantadas em atendimentos continuados, considerando que autismo é condição vital do neurodesenvolvimento. ABA possui instrumentais que garantem aferição precisa, mas o vislumbre de uma existência com atributos positivos pode ser cogitado também sob outras correntes, pautadas, sobretudo, na observação e análise de dados. Vale lembrar que todo enfoque terapêutico ou acadêmico, centrados na qualidade de vida de pessoas autistas, deve ser pautado no respeito à neurodiversidade e combate ao capacitismo.

O movimento, contrário à maquinaria abista¹⁸, iniciado pela Associação Brasileira para Ação pelos Direitos das Pessoas Autistas – Abraça, cuja presidência e grande parte do corpo

¹⁷ A referência não inclui comportamentos disruptivos associados à autolesão ou à auto e hetero agressividade.

¹⁸ Modulação do comportamento autista, baseado em ABA, sem considerar os traços identitários. Há movimento recente que prevê supervisão de intervenções de aplicadores ABA, para impedimento de ações invasivas às

diretivo é gerido por autistas, segue a postura de assegurar “voz” a todas as pessoas autistas, defendendo, sobretudo, o uso de instrumentos de comunicação alternativa e aumentativa para asseverar que as pessoas, deste segmento, que não oralizam, possam ter suas necessidades de apoio/suporte garantidas. Nos Manifestos apresentados à sociedade defendem a inclusão social de todas as pessoas nos diversos âmbitos sociais, sem capacitismos tolhendo comportamentos, trazendo o mote “Autistar é Resistir” às campanhas impetradas nacionalmente e internacionalmente (Abraça, 2021).

1.3 Das vielas da abjeção às imagens desviantes: ressignificando conceitos

“Ora, o mundo não é pequeno, afinal”! – a pessoa sensata responderia, se fosse inquirida, por algum conterrâneo, sobre as muralhas erguidas entre os corpos. Certamente, não conhece, nem conhecerá a metade da população da sua cidade, por mais ínfima que possa parecer. Mas, se o mundo é realmente tão diminuto quanto sugerem os que alimentam a ideia de que “todo mundo se conhece”, na verdade, nessa terra diminuta, nada é “de se estranhar”. Seguramente, ninguém, deste universo reduzido à bolha social à qual todos parecem ter sido encaixotados, diria que não reconhece traços divergentes em outrem. Há plena igualdade, supõem.

Esse mesmo sujeito sensato diria, então, que há mentes pequenas, em resumo! Não pelo ímpeto primevo de correlacionar a própria existência à existência de um outro, que exala diversidade. Mas o que varia, puxando a raiz etimológica da palavra latina, também espanta, por ser incerto. A incerteza, além disso, causa estranheza. Estranho é aquilo que o si mesmo não reconhece como parte da sua constituição. Se a construção do eu se dá pela via do desejo e, desejo é sempre o desejo de outro desejo, ou seja, a eterna falta, não reconhecer o estranho, é não reconhecer-se como ser faltoso. Portanto, não apreender a própria imagem especular. O ego, então, se vê diante da impossibilidade de aceitar o trágico da realidade. E trágico não é outra coisa se não o próprio desejo.

A circularidade da equação culmina num incômodo. Para saná-lo, é preciso traçar mecanismos substitutivos¹⁹ para apaziguar a crueldade da realidade. O mecanismo mais conhecido é o mascaramento. A raiz etimológica remonta da língua árabe, do vocábulo

características autistas, atendendo as diretrizes da última versão do Guia do CASP (Council of Autism Service Providers), de 2024. O CASP é uma organização estadunidense que objetiva divulgar referências/suporte para práticas de base Analítica Comportamental, com ênfase no autismo (ASD Guidelines, 2024).

¹⁹ Alude à sublimação, termo trazido por Freud, assinalando um mecanismo de defesa do "eu", em que alguns impulsos inconscientes são conectados à personalidade e acabam alcançando atitudes com valor social positivo, ou aceitável.

máshara, que denota bufão, personagem ridículo - aquele que desperta o riso, grotesco. A palavra vem do italiano grottesco (de *grotta*, "gruta" ou "cova"). Na história da arte surge de um estilo ornamental inspirado em decorações de murais da Roma antiga, descobertas em ruínas escavadas no Renascimento. Equivale, igualmente, ao termo *ubuesco*, derivado de Ubu rei, personagem da peça de A. Jarry, apresentada em Paris, em 1896, citada em nota de rodapé no livro *Os Anormais*, de Foucault, denotando um caráter cômico, mas cruel, cínico e demasiadamente covarde. O autor chama de grotesco o que alarga os efeitos do poder a partir da desqualificação de quem os engendra – um terror ubuesco. "Essa mecânica grotesca do poder, ou essa engrenagem do grotesco na mecânica do poder, é antiquíssima nas estruturas, no funcionamento político das nossas sociedades" (Foucault, 2002, p. 15).

Esses traços grotescos se insurgem no seio social, podendo acenar à engrenagem da abjeção. Kristeva (1988), sob influência da obra lacaniana (no campo das relações objetais), se refere à objetividade, assinalando à evasão incerta do objeto *a* (ou pequeno "a") em oposição à busca metódica pelo desejo, própria do eu. Assim, do objeto em si, o abjeto conserva apenas a propriedade de se defrontar ao eu. No caso, se o objeto, ao se opor à busca pelo desejo, equilibra o sujeito na delicada teia de um "desejo de sentido", admitindo, *ad infinitum*, o sujeito a esse desejo; o abjeto, em contrapartida, é decisivamente um "objeto baixo"²⁰, um objeto caído, um excluído e lança o sujeito onde os sentidos desabam, fixando-se numa posição de "qualquer coisa' que eu não reconheço como coisa" (Kristeva, 1988, p. 2). Assim:

Há, na abjeção, uma dessas violentas e obscuras revoltas do ser contra aquilo que o ameaça e que lhe parece vir de um fora ou de um dentro exorbitante, jogado ao lado do possível, do tolerável, do pensável. Está lá, bem perto, mas inassimilável. Isso solicita, inquieta, fascina o desejo que, no entanto, não se deixa seduzir. Assustado, ele se desvia. Enojado, ele rejeita. Um absoluto o protege do opróbrio, com orgulho a ele se fia e o guarda. Mas, ao mesmo tempo, mesmo assim, esse elã, esse espasmo, esse salto é lançado em direção de um outro lugar tão tentador quanto condenado. Incansavelmente, como um bumerangue indomável, um polo de atração e de repulsão coloca aquele no qual habita literalmente fora de si (Kristeva, 1988, p. 1).

Assim, o "eu" se une à figura de superioridade, o super-eu, que lhe expulsa claramente, deixando-o execrado, ausente da posição onde seria possível antever as regras do jogo. Mas do apogeu do exílio, continua a desacatar seu mestre, bradando, como num espasmo exagerado, sem aviso prévio. "A cada eu seu objeto, a cada super-eu seu abjeto" (Kristeva, 1988, p. 2). Aparece, neste lugar, não a parcimônia aborrecida da repressão, ou seja, não são "as versões e

²⁰ Aqui, Kristeva (1988, p. 2), em nota de rodapé, circunscreve a raiz etimológica latina, em participio perfeito "*abicio*", indica a junção de *ab* (para longe, distante, para baixo) e *icio* (jogar, lançar, arremessar).

conversões do desejo” que vilificam os corpos, o anoitecer e as falas. Mas um pesar ferino no qual o “eu” se instala, destruído, já que “eu” o coloco (em latim: *verse*) sobre os ombros do pai (pai-versão²¹): o “eu” suporta supondo ser este o desejo de outrem. Surge, assim, uma “estranheza” repentina, que mesmo diante de uma certa familiaridade, vivenciada outrora e esquecida, agora persegue o “eu”, como violentamente separada, abominável, carregando o fardo da falta de sentido, que o subjuga: “na beira da inexistência e da alucinação, de uma realidade que, se eu a reconheço, ela me aniquila. O abjeto e a abjeção são as minhas salvaguardas. Delineamentos de minha cultura” (Kristeva, 1988, p. 2).

Kristeva (1988, p. 3) faz uma correlação elementar de abjeção com o desprezo enojado pelo alimento. A náusea que chega como resposta anatômica contrária à mãe e ao pai que apresentam esse alimento ao “eu”. Considerando que esse alimento não é “outro” para o “eu”, que é apenas no desejo do pai e da mãe, “eu *me* expulso, eu *me* cuspo, eu *me* abjeto no mesmo movimento pelo qual ‘eu’ pretendo *me* colocar”. Esse ínfimo resto de comida imposto, revira o “eu” pelo avesso, causando repugnância. Assim, *eles* conseguem ver que o “eu” está prestes a virar outro, mesmo sob a proximidade da própria morte. Neste movimento o “eu” gera a si mesmo, violentamente, sob o recurso do vômito. A abjeção vem como protesto silencioso do sintoma, inscrito num sistema simbólico, mas obviamente insurgente, diante da impossibilidade de poder se integrar para dar resposta condizente.

A partir de um diálogo profícuo com Kristeva, a palavra abjeção surge, do mesmo modo, no livro *Corpos que Importam*, de Judith Butler (2019a), inserindo o sujeito num lugar de compleição, situado, por meio da força de exclusão e abjeção, até produzir um exterior característico: para ele um aspecto abjeto que é, afinal, “interior” ao sujeito, como sua própria repulsa basilar. Segue, então, traçando o percurso etimológico do vocábulo “abjeção”, que vem do latim “ab-jicere”:

[...] significa, literalmente, rejeitar, repudiar, expulsar e, portanto, pressupõe e produz um domínio de agência ou ação a partir do qual se estabelece a diferença. Aqui a ideia de rejeição evoca a noção psicanalítica de *Verwerfung*, que implica uma forclusão fundadora do sujeito e que, conseqüentemente, estabelece a fragilidade dessa fundação. Enquanto a noção psicanalítica de *Verwerfung*, traduzida como “forclusão”, produz a sociabilidade por meio do repúdio de um significante primário que produz o inconsciente ou, na teoria de Lacan, o registro do real, a noção de abjeção designa um estado degradado ou excluído dentro dos termos da sociabilidade. De fato, aquilo que é forcluído ou repudiado nos termos psicanalíticos é precisamente o que não pode retornar ao campo do social sem provocar a ameaça da psicose, isto é, a dissolução do próprio sujeito. Quero propor que certas zonas abjetas dentro de sociabilidade

²¹ Homófono, em francês, de perversão, como designa Kristeva (1988, p. 2), em nota de rodapé.

também oferecem essa ameaça, constituindo zonas inabitáveis que o sujeito, em sua fantasia, supõe serem uma ameaça à sua própria integridade com a perspectiva de uma dissolução psicótica (“Eu preferiria morrer a fazer ou ser isso!”) (Butler, 2019a, p. 49).

A autora segue apontando que o desenvolvimento de um sujeito exige assimilação com o “fantasma normativo do ‘sexo’” (Butler, 2019a, p. 23) e essa assimilação ou associação é assumida conforme uma repulsa ou repúdio que gera um império de abjeção. Coloca que o sujeito não insurge sem esse repúdio basilar, designando uma legitimidade de “abjeção”, uma força, pela qual o sujeito emerge como um espectro ameaçador. E, ainda, a consolidação de um sexo definido irá atentar, principalmente, à “regulação das práticas identificatórias” (Butler, 2019a, p. 23), até que a assimilação com a “abjeção de sexo” será obstinadamente alvo de repulsa. Mesmo assim, essa “abjeção repudiada” colocará em vias de exposição os rompantes instituidores do sujeito sexuado, criado como sujeito por uma repulsa, trazendo a partir disso um resultado que ele não domina totalmente. A empreitada será ponderar essa “intimidação”, não como disputa constante das normas sociais execradas ao lugar de “*pathos* do eterno fracasso”, mas como uma solução decisiva na batalha para juntar novamente “os próprios termos de legitimidade e inteligibilidade simbólicas” (Butler, 2019a, p. 23).

O sujeito abjeto é colocado num não lugar²², fatigado por não se reconhecer fora de si. Trata-se de apreender o impossível em si mesmo. Segundo Kristeva (1988, p. 12), diante da impossibilidade do eu, configurando-se como seu “ser mesmo”, descobre que não é outra coisa, senão um abjeto. A autora estabelece o conceito de abjeção de si no terreno da experiência dos seus objetos como encobertos pela “perda inaugural fundante do seu próprio ser”. Demonstra, nesse sentido, que toda abjeção se insere no circuito da falta, constituindo o sujeito em seus termos de ausência.

Desta forma, a abjeção clama e ao mesmo tempo dilui o sujeito, travando um diálogo disruptivo com sua identidade, com o sistema e com a ordem, não respeitando fronteiras, locais de pertencimento ou regras. Está pautada na ambiguidade extremada, não reconhecendo sentido ou solidez, o sujeito é impelido sempre a recomeçar, convidado sempre a construir moldes que edifiquem seu ser, infatigavelmente, ainda que permaneça no papel de “jogado” e, portanto, perdido. Segundo Butler (2019a), a abjeção se inscreve no terreno movediço do inabitável, ou não-vivível, dentro da vida social, alojando aqueles que não alcançam a identificação de sujeito,

²² Analogia à concepção de não-lugar, concebida por Marc Augé (1997), designando espaços onde seres humanos permanecem no anonimato, não são possuidores de significado ou identidade suficientes para serem considerados lugares. Os não-lugares não detêm, portanto, a homogeneidade antropológica própria dos lugares.

cuja humanidade questionada permanece num campo submerso, incluso na couraça de “espectro ameaçador”.

Esse sujeito extraviado, não adepto das regras, se insere no quadro da anomalia, descrita por Foucault (2001), em *Os anormais*. O autor delinea o domínio da anomalia segundo três elementos: o monstro humano, o indivíduo a ser corrigido e a criança masturbadora. Foucault pontua que a ideia de monstro é fundamentalmente uma ideia jurídica, no sentido mais amplo da palavra, considerando que o que caracteriza o monstro, em sua existência de fato e em sua configuração, é que se trata não apenas de uma transgressão das leis da sociedade, mas uma transgressão das leis da natureza. O monstro surge numa atmosfera que Foucault chama de jurídico-biológica, combinando em si caracteres de impossibilidade e proibição.

Foucault (2001) aduz, ainda, que, no século XIX, a anomalia era vista como violação às leis da sociedade e, ao mesmo tempo, violação às leis da natureza. A inserção do “anormal”, no seio do padrão social da época da Idade Clássica, perpassa pela ideia do “indivíduo a ser corrigido”: define-se como incorrigível na medida em que ele precisa de intervenções específicas em torno de si acerca de educação, técnicas familiares e técnicas de reeducação.

O contexto de referência do indivíduo a ser corrigido é muito mais limitado: é a família mesma, no exercício de seu poder interno ou na gestão da sua economia; ou, no máximo, é a família em sua relação com as instituições que lhe são vizinhas ou que a apoiam. O indivíduo a ser corrigido vai aparecer nesse jogo, nesse conflito, nesse sistema de apoio que existe entre a família e, depois, a escola, a oficina, a rua, o bairro, a paróquia, a igreja, a polícia, etc. (Foucault, 2001, p 72).

O indivíduo a ser corrigido, ao contrário do monstro (que é uma exceção), trata-se de um fenômeno corrente, de tal forma que configura uma contradição por “ser regular na sua irregularidade” e, por ser tão frequente, aproxima-se perigosamente da regra, o que dificulta sua determinação, estando no campo da indeterminação, assim, não se pode dar demonstrações da sua presença. Também possui o traço da incorrigibilidade, requerendo um determinado número de ingerências em torno de si, chegando até as novas tecnologias de reeducação (Foucault, 2001, p. 73).

A criança masturbadora, por outro lado, aparece no seio da família: mais especificamente, no quarto, na cama, o próprio corpo, os pais, os cuidadores, os irmãos e irmãs, o médico – ou seja, em torno do que Foucault (2001, p 74) vai chamar de “microcélula em torno do indivíduo e do seu corpo”. Aparecerá no imaginário do pensamento, do saber e das técnicas pedagógicas do século XVIII, como um indivíduo em nada incomum, muito menos corrente, mas pairando a atmosfera do universal, onde permanece numa capsula de silêncio ou segredo,

em que quase todos praticam, mas disso quase ninguém toma ou compartilha conhecimento, originando todo arsenal de doenças desde as corporais às psíquicas. Assim, se fixa uma construção da ideia de sujeito anormal, situada na descrição destas três figuras, citadas.

Sanches (2017) traz a ideia de que a imagem do corpo da maneira como foi convencionalizada pela modernidade se solidificou por um contíguo desigual de discursos, práticas, representações, imagens e, principalmente, sensações direcionadas ao corpo. A modernidade, segundo Foucault (1979, *apud* Sanches, 2017), materializou os dispositivos de saber e poder que operavam na regulação das subjetividades, que os discursos médico, religioso, moral, jurídico e artístico provocavam no corpo. As sociedades disciplinares dos séculos XVIII e XIX, como assinala esse mesmo autor, praticaram dispositivos que acomodavam os corpos com o objetivo de concentrar produtivamente sua vitalidade. Concomitantemente ao processo da disciplina, certamente a produção discursiva e imagética sobre o abjeto também foi crescendo. O fenômeno de disciplinamento dos corpos, na modernidade, não segregou completamente o abjeto, pois a abjeção faz parte dos próprios discursos médicos, higienistas, artísticos, sexuais e morais que vigoravam nos séculos passados, alcançando grande potencialidade até mesmo na contemporaneidade. Em resumo, o corpo disciplinado e o corpo abjeto contemplam um intrincado jogo que invade conceitos como vida e morte, a natureza e a cultura, o humano e as aberrações. Por ser um fato que ultrapassa os limites dos códigos sociais, o abjeto lança imagens que provocam os dispositivos de poder que apontam para o disciplinamento dos corpos, as relações corpóreas e as imagens corporais no curso da história.

A estrutura do abjeto continuava andando lado a lado das estruturas de biopoder que giravam em torno dos impulsos de domesticação e bestialização alastrados pelas tecnologias da sociedade disciplinar. Contudo, aquilo que incomoda, extrapola – o abjeto – se edifica como artefato significativo de tensionamento dos mecanismos de biopoder que operam nos corpos da sociedade contemporânea.

O biopoder é o movimento que surgiu nas sociedades ocidentais modernas, direcionado à gestão e regulação das práticas humanas vitais. O biopoder sobre a vida se instala como um estilo de administração da população, trazendo em seu escopo a realidade biológica fundamental. A partir disto, desde o século XVII, um contingente significativo de conhecimentos, leis e medidas políticas, visando ao controle de fenômenos (como a aglomeração urbana, as epidemias, a transformação dos espaços), se estabeleceu socialmente na atualidade. Em 1978, Foucault coloca como mote para suas apreciações o estudo do biopoder, definindo-o como “o conjunto dos mecanismos pelos quais aquilo que, na espécie

humana, constitui suas características biológicas fundamentais vai poder entrar numa política, numa estratégia política, numa estratégia geral do poder” (Foucault, 2008, p. 3).

O autor aponta a questão do biopoder em direção aos dispositivos modernos de segurança, descrevendo, então, uma trilogia dos traços assumidos pelo biopoder, desde o século XVIII. O primeiro traço foi analisado diante da forma como o espaço é tratado, diferentemente, pelo poder soberano, disciplinar e, finalmente, relacionado à segurança, a partir do estudo, que usou como exemplo três cidades, cuja organização era bastante diferenciada uma das outras. A primeira incide na cidade utópica, idealizada por Alexandre Le Maître, na obra *La Métropolitée*, apresentando, assim, uma configuração do espaço urbano regulado pela soberania, onde o poder se constitui a partir de uma relação com o território. O espaço está disposto de tal modo que suas bifurcações internas se conectam entre si e, consecutivamente, ao soberano. A segunda é a cidade de Richelieu, trazendo as circunscrições universais da arquitetura disciplinar, que se erguem em seu interior. Sua edificação será dirigida pela configuração do acampamento romano, em que fortificam as técnicas de disciplinarização dos exércitos. A terceira é a cidade do século XVIII, Nantes, caracterizada por demonstrar as dificuldades que assinalam a cobrança por um modelo de segurança, nesse período. Ou seja, explicando mais detalhadamente, se trata de aparelhar o espaço, garantindo, primeiramente, sua higiene e sua ventilação. Em seguida, precisam ser criadas as condições apropriadas para que as mercadorias circulem pelas ruas, e sejam auferidas ou enviadas pelas estradas. Por último, é indispensável afiançar a proteção da cidade contra as ameaças oferecidas pelos golpistas, homicidas e delinquentes (Foucault, 2008).

Assim, se configura a noção de meio, que assinala os elementos da cidade e da vida que se desenvolve em seu interior, como, por exemplo, o espaço geográfico, as construções, os eventuais acidentes naturais. As pessoas que fazem parte de um meio não são “sujeitos de direito” ou “organismos individuais”, porém uma população, pela qual o biopoder lança seus estratégias. Foucault (2008, p. 40) descreve um segundo aspecto geral das estruturas de segurança, considerando “a relação do governo com o acontecimento”, a partir do período de carência de alimentos sucedida na França entre os séculos XVII e XVIII. É por meio da análise das soluções propostas para o problema da oferta de cereais, que o autor aponta a maneira como mecanismos de segurança se diferenciam do sistema jurídico-disciplinar. Por conta do enfrentamento da insuficiência de alimentos, a França adotou uma série de ações que compreendia, inclusive, a restrição do preço dos grãos, a barreira de sua exportação, o controle de seu comércio, uma pressão maior para que os indivíduos produzissem mais e a vigilância sobre o produto estocado.

O certo, é que foi constatado que tais medidas falham em impedir novas crises no mercado de cereais. Contudo, nesse ponto, emerge uma outra concepção de economia: a partir dessa percepção econômica, a saída para a falta dos alimentos acontece pelo caminho do livre comércio e da livre circulação dos grãos, o que sugere que não haja uma influência direta sobre o ciclo natural de produção e comercialização de cereais, de forma benéfica e programada. Ora, as disciplinas, como também os mecanismos jurídicos, determinam proibições e obrigações, mas, ao contrário, mecanismos de segurança buscam compreender os fenômenos em seu funcionamento próprio, “fazendo os elementos da realidade atuarem uns em relação aos outros” (Foucault, 2008, p. 62). De tal modo, o liberalismo se furta destes axiomas, apontando que é necessário “deixar as pessoas fazerem, as coisas passarem, as coisas andarem”, de tal forma que “a realidade se desenvolva e vá, siga seu caminho, de acordo com as leis, os princípios e os mecanismos que são os da realidade mesma” (Foucault, 2008, p. 62 e 63).

Foucault apresenta mais um aspecto concernente aos mecanismos de segurança, estabelecendo uma distinção entre “normação” e “normalização”. Normação é o resultado do ajuste gerado por mecanismos disciplinares ao procurarem amoldar indivíduos a padrões previamente estabelecidos, ou seja, a um código ao qual os indivíduos precisam se submeter. No outro polo, as tecnologias de segurança operam por meio de normalizações, identificando modelos na realidade, dos quais derivará uma curva de normalidade. A partir da inferência à curva de normalidade, se cumpre corrigir os fenômenos desviantes que são produzidos (Foucault, 2008). O filósofo parte de uma análise do controle da varíola, para chegar ao processo da normalização. Assim, em vez de negar a doença, isolando os doentes, o procedimento para tratar a varíola irá fabricar nos sujeitos a própria doença (Foucault, 2008). Os enfermos, assim, não eram reprimidos ao tentarem manter contato entre si ou com aqueles que não estavam doentes, como designa o padrão disciplinar. O período de vacinação não vai trabalhar separando doentes de saudáveis, mas, por outro lado, irá retirar, de um exame populacional, um gráfico probabilístico dos percentuais de mortalidade, contágio, modos de transmissão, até alcançar uma curva gráfica do que pode ser estimado como “normal” em relação à determinada doença. E, finalmente, logra ponderar os fenômenos desviantes que são produzidos.

É, neste sentido, que “a operação de normalização vai consistir em fazer essas diferentes distribuições de normalidade funcionarem umas em relação às outras” (Foucault, 2008, p. 83). A partir disso, os procedimentos de segurança, procurando não coibir, separar e repreender os fenômenos, efetua o ajuste deles entre si, suavizando-os ou estimulando-os. Condição crucial

para esse desempenho normalizador, será identificar a população em relação a uma “naturalidade penetrável” (Foucault, 2008, p. 94), profundamente conectada ao seu entorno geográfico, econômico e político. Quanto à população, metodologias e fórmulas vão operar com o intuito de governá-la. Se apresenta, deste modo, “um conjunto de elementos que, de um lado, se inserem no regime geral dos seres vivos e, de outro, apresentam uma superfície de contato para transformações autoritárias, mas refletidas e calculadas” (Foucault, 2008, p. 98), compreendendo, desta forma, uma ponderação sobre metodologias de segurança, responsáveis por gerirem a população, distintas do poder soberano e disciplinar.

Waldschmidt (2005) faz um arremate sobre a ideia foucaultiana acerca da estrutura do biopoder, através de uma aproximação com o conceito de governamentalidade (agregado à normalização), apontando a importância de agregar, ainda, uma concepção estatística de normalidade, que enfrentasse as normas jurídicas, sobre as quais as formas soberanas anteriores de poder tinham firmado suas raízes. Também assinala a preocupação de Foucault de marcar intensamente os “aparelhos de segurança” nos seus apontamentos. Esses “aparelhos de segurança” são basicamente acomodados dentro de um poder que governa principalmente pela liberdade, não pela coação, e que impera sobre as pessoas gerindo-as e acomodando-as, não abandonando-as e institucionalizando-as.

Vale destacar, conforme lembra Waldschmidt (2005), que a normalidade coincide com o “desvio”, que sucessivamente será fabricado sempre que as pessoas com e sem deficiência lutam pela normalidade e por uma existência no seio social. Quando o sujeito se determina como normal, ao mesmo tempo decide quem deve ser considerado anormal em comparação a ele próprio (Can-Guilhem, 1974, *apud* Waldschmidt, 2005).

Até a metade do século XX, como segue pontuando Waldschmidt (2005), a normalidade era prontamente nivelada ao normativo. Uma pessoa era considerada normal se estivesse dentro do padrão normativo, obedecesse à lei, cumprisse as expectativas sociais, sem ampla resistência. Por conseguinte, ser normal foi determinado como um comportamento dirigido às normas dominantes. Contudo, ao analisar as sociedades atuais, principalmente as ocidentais, se observa que costumam mesmo operar de forma divergente aos séculos XVIII e XIX, por exemplo. Além disso, esse funcionamento parece estar amarrado em demasia aos padrões normalistas. Foucault já apontava que sociedades que são diligentes, individualistas e pluralistas são dirigidas cada vez menos para leis penais, sanções e conformidade externa e, por outro lado, são encaminhadas cada vez mais para a diversidade, normalidade estatística e autogoverno interno. Assim, as normas sociais retrocederam para outro patamar da vida

cotidiana. Certamente, já não tão determinante das ações individuais, mesmo que ainda existam normas sociais que carecem ser obedecidas para não gerar penalizações.

Ao longo do século XX, no entanto, a normalidade estatística ganhou notoriedade, passando a influenciar o comportamento humano assim como a normatividade. As duas se diferem entre si apresentando as seguintes características: A normatividade refere-se ao poder das normas sociais e legais que são impostas às pessoas, orientando as pessoas para as regras externas que devem seguir ou às quais devem se conformar. Os mecanismos de controle asseguram a conformidade com as normas sociais; o desvio e a desobediência estão sujeitos a penalidades e sanções. Uma norma normativa pode ser descrita como uma “norma de ponto”, ou seja, uma regulamentação externamente definida e prescrita para indivíduos. De acordo com sua função social, a normatividade mira a produção de estabilidade e conformidade, para evitar desvios e proteger a sociedade da agitação e do caos.

A normalidade, numa conceituação mais limitada, ou seja, referindo-se à normalidade média, diz respeito à comparação de pessoas umas com as outras conforme um padrão, fazendo alusão a um comportamento regular, e não a um comportamento em conformidade com as regras. A normalidade, pegando este mote, trazido da modernidade, designa a existência de comportamentos ou características que são consideradas habituais, e cuja documentação estatística pode virar o alicerce das diretrizes e padrões. A conformidade que as normas normalistas determinam não é conformidade com regras externas, mas relacionadas a outrem. A norma normalista tem poder externo, exclusivamente, sobre algumas pessoas, mas são justamente estas pessoas, que continuamente participam da sua concepção, num embate com a normatividade, são menos estáticas e menos orientadas para a estabilidade, fundamentando-se na transformação e na eficácia. Diante do fato de que as normas normalistas são calçadas em estatísticas, passam a existir exclusivamente em sociedades fortemente dirigidas para dados.

A epítome da questão traz que o ponto central de governança na sociedade de normalização é a descrição comparativa e “estatisticamente apoiada” das pessoas, seu comportamento e suas características. Juízos de valor embarcam nessa descrição, como os que dizem respeito à concepção de categorias, definição de desvios padrão e definição de valores médios. A normalidade também induz a estimativas e expectativas, mas apenas como resultado da geração de médias estatísticas, cujo cálculo é antecedido por uma definição aparentemente objetiva e neutra, fundamentada em ocorrências e dados. De encontro, as normas e valores constituídos são o alicerce para o controle social e a disciplina, na normatividade. A diferença fundamental entre as possibilidades normativas e normalistas, assim, é que elas giram em torno

de seqüências de ação social e estabelecimento de normas bem distintas. Ou seja, falando de normatividade, o código que impera (uma norma social) provoca condutas sociais similares e em grande escala: “Espero que eu me comporte desta maneira e não de outra”. Já a normalidade, diz que um comportamento similar em grande escala induz a uma norma normalista que diz: “Todo mundo (muitos) faz (fazem) isso, isso é normal” (Waldschmidt, 2005, p. 194, tradução nossa).

A proposta foucaultiana de questionamento ao conceito de normalidade, desvincula a identidade de uma couraça fixada e atrelada à produção normativa do sujeito. “Quando o sujeito se propõe resistir de forma criativa a essa construção alheia a si, ele é visto como anormal” (Silva, 2011, p. 84). Segundo Silva (2011), na sugestão ética que emerge nas preleções do último Foucault, aparece um sujeito ético que poderia ser apontado como louco, exatamente por admitir o escoamento de suas emoções. Para Foucault, o burlesco mundo da loucura é apreendido na arte, designadamente na literatura. Na loucura, o sujeito é capaz de uma representação distinta, porque traz a visão de uma “outra dimensão”. O louco não alcança precisamente quem é, mas também não apresenta um medo do que poderia ser. É um sujeito ético sem rumo, sua identidade é dissoluta, “seu ser é flutuante”, segue um descaminho (Silva, 2011, p. 85).

Em seu livro *História da Loucura*, Foucault (1978) contextualizará a experiência da loucura, trazendo a presença dos insensatos, cujo julgamento acerca de sua identificação no seio social, transparece não a impossibilidade de decretá-los como doentes, muito menos uma tendência a condenar moralmente a loucura, mas o fato de que a loucura se torna “perceptível na forma da ética” (Foucault, 1978, p. 152). O paradoxo seria o racionalismo imaginar uma loucura onde a razão não seria atrapalhada e, por outro lado, “seria reconhecida pelo fato de toda vida moral ser falsificada, da vontade ser má”. Seria no atributo da vontade, e não na inteireza da razão, que habita, afinal, o mistério da loucura (Foucault, 1978, p. 152). No decorrer de toda a Idade Média, e por um longo período durante a Renascença, a loucura permanecera atrelada ao Mal, porém sob a configuração de “transcendências imaginárias”, considerando que ela se comunica com o Mal por caminhos misteriosos, relacionados à “escolha individual” e às “más intenções” (Foucault, 1978, p. 153).

Foucault (1978, p. 159) trará, no século XIX, que a razão buscará colocar o “desatino” no alicerce de um imperativo positivo, e não mais no lugar livre de uma escolha. Deste modo, o abandono da loucura não constituirá mais uma “exclusão ética”, entretanto um distanciamento já outorgado. A razão não incluirá mais uma distinção de si relacionada à loucura, mas

assinalará a si como “tendo sido sempre anterior a ela, mesmo que lhe aconteça de alienar -se nela”. Ao mesmo tempo em que o Classicismo impõe essa escolha basilar como “condição do exercício da razão, a loucura transparece no brilho da liberdade” (Foucault, 1978, p. 159 e 160).

Contudo, é preciso lembrar que os "insanos" possuem um espaço singular no “mundo do internamento”. Seu código não se abrevia ao fato de serem ajustados enquanto aprisionados. No que concerne ao desatino há uma “modulação particular” relacionada à loucura, que se dirige “àqueles denominados, sem distinção semântica precisa, insanos, espíritos alienados, ou desordenados, extravagantes, pessoas em demência” (Foucault, 1978, p. 161).

Este quadro pincela um perfil próprio da loucura no universo do desatino, que seria o escândalo. Assim, o internamento se elucida, ou se justifica, pelo anseio de impedir o escândalo. Adverte, ainda, uma alteração enorme na “consciência do mal”. “A Renascença tinha deixado vir livremente à luz do dia as formas do desatino; a exposição pública dava ao mal um poder de exemplo e de resgate” (Foucault, 1978, p. 161). Enquanto o Classicismo conhece um pudor perante o inumano que a Renascença nunca tinha vivenciado, “onde todas as formas do mal que se aproximam do desatino devem ser mantidas em segredo” (Foucault, 1978, p. 163). A excessão ao segredo seria dada em relação aos loucos, ou seja, o desatino era escondido na “discrição das casas de internamento”, entretando a loucura permanecia presente no “teatro do mundo”, como escândalo público. No Império, a própria loucura passou a ser encenada, não mais contida somente em espetáculos. Até o começo do século XIX (e até a repulsa de Royer-Collard²³), os loucos continuam sendo monstros, e seriam algo a ser apontado.

O internamento esconde o desatino e atraiçoa o embaraço que ele provoca, mas marca a loucura, apontando-a de maneira incisiva, considerando que, relacionado ao desatino, o que se sugere é impedir o escândalo, em relação à loucura ela é organizada. A era clássica arrasta a loucura numa “experiência global do desatino”, já a Idade Média e a Renascença assimilam suas formas singulares, individualizadas, “numa apreensão geral onde ela constitui vizinhança com todas as formas do desatino” (Foucault, 1978, p. 165). Mas, concomitantemente, ela justapõe a essa mesma loucura um código particular, que não é o da doença, porém o do escândalo enlevado. Contudo, não há qualquer semelhança entre essa “manifestação organizada da loucura”, presente no século XVIII, e a liberdade conferida na Renascença, onde a loucura

²³ No início do século XIX, é o período em que Royer-Collard deseja banir Sade da casa de Charenton, que ele almeja transformar em hospital, no sentido de resguardá-la da presença do desatino, pois percebe que essa existência, internada de maneira tão habitual, no século XVIII, não tem mais espaço no asilo do século XIX. Estabelece, então, a prisão. Royer-Collard não compreende mais a experiência correccional: busca seu “sentido do lado da doença”, mas não acha, depois, despacha, então, o desatino ao contexto do mal em estado puro, “sem outra razão além de seu próprio desatino: ‘Delírio do vício’” (Foucault, 1978, p. 123).

aparecia abertamente. No decorrer do período clássico, ela é mostrada também, mas sob encarceramento. Sua manifestação resguarda a devida distância, sob olhares de uma racionalidade que não lhe confere parentesco e que não atribui qualquer comprometimento em decorrência de alguma semelhança contundente. “A loucura tornou-se algo para ser visto: não mais um monstro no fundo de si mesmo, mas animal de estranhos mecanismos, bestialidade da qual o homem, há muito tempo, está abolido” (Foucault, 1978, p. 165).

A loucura extrai seu rosto da máscara da besta. Os que são amarrados às paredes das celas não são tanto homens de razão extraviada, mas bestas presas de uma raiva natural: como se, em seu limite extremo, a loucura, libertada desse desatino moral onde suas formas mais atenuadas estão encerradas, viesse reunir-se, por um golpe de força, à violência imediata da animalidade. Esse modelo de animalidade impõe-se nos asilos e lhes atribui seu aspecto de jaula e zoológico (Foucault, 1978, p. 167).

Essa visão da loucura, através da lente animalesca, destitui qualquer resquício de humanidade no ser humano. A disposição dos alienados para tolerar as piores intempéries, foi apontado por Pinel, como alvo de dogma médico, com certa admiração, diante dessa capacidade de sobrevivência, uma invulnerabilidade típica de animais. A loucura, que nunca havia dependido menos da medicina, também não poderia caber no mundo correccional. Só era possível contê-la por meio da domesticação e do embrutecimento. O internamento irá acender a animalidade da loucura, concomitante ao esforço para impedir o “escândalo da imoralidade do irracional” (Foucault, 1978, p. 173).

Após apontar o percurso da abjeção no delineamento das práticas normalizadoras, culminando na contagem de passos da loucura na sociedade ocidental e das práticas utilizadas, então, para dominação destes sujeitos, esta dissertação partirá para o debate sobre a experiência estética, neste contexto, dentro da proposta fenomenológica de Merleau-Ponty (1999), e a possibilidade de traçar perspectivas ampliadas no sentido de penetrar os meandros do fazer artístico, como via provável de rompimento da maquinaria de dominação dos sujeitos, como é visto em Foucault, para alcance de uma proximidade de construção de uma nova perspectiva estética, livre de amarras.

As imagens desviantes do padrão estético hegemônico irão emergir como experiências que vão de encontro aos dispositivos de biopoder da contemporaneidade, como herdeiros da construção social moderna e seus arjos disciplinares e civilizadores. Essas produções artísticas que apelam à estética do abjeto, atuam na perspectiva de uma quebra de paradigmas

capaz de gerar subjetividades que contrariem as imagens hegemônicas²⁴, sob o manto da disciplina, que circundam nas artes e nas mídias atuais. São práticas estéticas capazes de manipular os dispositivos contemporâneos de biopoder, de maneiras infindas, cujas engrenagens giram, pondo em xeque as normas, as fronteiras e as disciplinas que constroem as muralhas em volta das imagens do corpo da modernidade.

²⁴ Imagens que corroboram para a propagação de narrativas dentro de uma ótica puramente neurotípica, normalizadora.

CAPÍTULO II

O ANVERSO REFLETIDO NO ESPELHO

Neste capítulo, buscar-se-á apontar o percurso traçado por Merleau-Ponty (2014), ao refletir acerca da experiência estética, assinalando as camadas fenomenológicas em torno da percepção e estabelecendo um diálogo com os caminhos traçados pela arte neurodivergente, dentro da perspectiva vista em *A Dúvida de Cézanne*.

A discussão enveredará por meandros em torno da crítica à atribuição do pensamento clássico, especificamente o pensamento cartesiano, de que a imagem possui uma função de representação desconexa das coisas, as imagens operariam, nesta linha, como meras cópias embrutecidas do mundo, como se fossem tão-somente um simulacro incongruente da natureza. A estética, correlata de uma objetificação do entorno, como queria Descartes, não conseguia acreditar nas imagens que assumem o papel de cópia perfeita, enquanto insistente repetição do modelo de realidade, sem uma ínfima adulteração, se não como engano. Em Merleau-Ponty (2014, p. 21), temos a clara visão desta crítica à relação cartesiana com as imagens:

Um cartesiano não se vê no espelho: vê um manequim, um “exterior” do qual tudo faz supor que os outros o vejam do mesmo modo, mas que, para ele próprio como para os outros, não é uma carne. Sua “imagem” no espelho é um efeito da mecânica das coisas; se nela se reconhece, se a considera “semelhante”, é seu pensamento que tece essa ligação, a imagem especular nada é dele.

Descartes (2001, p. 65) coloca, em seu *Discurso do Método*, que “não se devem confundir as palavras com os movimentos naturais, que expressam as paixões e podem ser imitados tanto pelas máquinas quanto pelos animais”. Ora, no Prefácio dos *Princípios*, como está inscrito em nota de rodapé nesse mesmo livro, a perfeição moral implica no completo conhecimento das demais ciências e é o auge da sabedoria. A alma racional é, desta forma, concebida de forma indissociável do poder da matéria. É criada por Deus e ligada ao corpo humano de certa maneira, não sendo suficiente estar acomodada nele, guiada por um piloto, se não para mover seus membros. Precisa estar mais diretamente unida a este corpo, entretanto, para ter, além disso, sentimentos e apetites, de tal forma que irá estabelecer-se como um “verdadeiro homem”. Ryle (2009), vai marcar, metaforicamente, que Descartes concebe uma pessoa como um fantasma dentro de uma máquina, ao entendê-la enquanto criatura material, cuja alma imaterial provoca suas ações, todavia, sendo possível observar tal compreensão como paradigma categorial cartesiano derivando, enfim, num absurdo ontológico.

A derivação da palavra, que designa um jogo, ou encenação, sobre fantasma, é *mostellaria*, cuja raiz etimológica vem de *monstrum*, significando monstro, como será esboçado mais adiante, no terceiro capítulo desta dissertação. Assim, ao encarar o espelho, o “fantasma na máquina” vê refletido a projeção de um monstro, num “jogo” que não é outra coisa senão a representação do si mesmo, ou seja, o anverso projetado. Podendo, então, justificar o título deste capítulo.

O capítulo trará, ainda, uma discussão acerca de significações fenomênicas como ser no mundo, mundo vivido e corpo próprio, levantando uma ilação de que a anosognose²⁵, analisada por Merleau-Ponty (1999), poderia ser concebida como análoga à visão, puramente biomédica, do autismo, enquanto taxonomia da ausência, tendo como aparato argumentativo que se trata de uma categorização de algo que não existe como materialidade, uma falta, mesmo sob uma presença concreta, correlata, de um corpo objetivo.

2.1 A experiência estética na filosofia de Merleau-Ponty

A experiência não se limita só à ação do sujeito, mas perpassa pelo movimento da sensibilidade – trata-se da sensação, indo além do biológico, pois envolve o movimento perceptivo, o movimento do corpo sobre determinado evento. O corpo é reflexionante e instrui a reflexão à consciência. Ao distanciar-se do campo das filosofias da consciência, Merleau-Ponty (2003) direciona-se a uma nova ontologia, inclinada à afirmação de que o ser é o que determina, do sujeito, a criação, para que dele germine a experiência. O movimento que leva o ser do visível alcançar a visibilidade, faz emergir a necessidade do trabalho do artista, que tateia ao redor de um embargo que envolve o exprimir algo sem modelo precedente definido, que corrobore para acessar o ser. É, justamente, a sua agência que abre uma fenda para o contato, como meio pelo qual pode haver experiência do ser.

O artista expõe o invisível, assim como o escritor quebra o silêncio, realizando uma ação de onde emerge o pertencimento recíproco de um desígnio e um gesto intrínseco, de um sujeito que só se faz sujeito porque sai de si mesmo para exprimir sua essência prática como obra. A experiência criadora é a divisa de uma nova ontologia, conduzindo o sujeito ao “espírito selvagem”, denotando “espírito da *práxis*”, ou seja, que quer e pode algo e que não fala “eu penso”, mas esbraveja “eu quero”, “eu posso”. Entretanto, não materializa esse poder e esse

²⁵ Significa negação ou ausência de consciência de um conhecimento de “ser pessoa com deficiência” gerada por causas de origem neurológica.

querer, se não através da própria agência, atingindo uma experiência e vindo a ser a própria experiência, que, finalmente, exige a expressão. A nova ontologia também traz à tona o “ser bruto” entrelaçado ao espírito selvagem. O ser bruto é um ser que não considera o afastamento metafísico e científico entre sujeito e objeto, alma e corpo, consciência e mundo, percepção e pensamento, não se conformando como uma credulidade vultosa análoga a si mesma e, sim, verdadeira desconexão interna de que o sensível, a linguagem e o inteligível são dimensões simultâneas e entrecruzadas (Merleau-Ponty, 2003, p. 171).

É, assim, por diferença que há o azul ou o amarelo entre as cores, ponderando que a cor não é um átomo colorido e, sim, variante de uma discrepância qualitativa de luz e sombra. A mesma discrepância que identifica o alto e o baixo, a proximidade e a distância, trazendo o espaço enquanto qualidade, como legítima distinção de lugares. É por desconexão entre sons e signos que uma língua permanece e se transforma em sistema expressivo, ponderando que não se trata de átomos positivos e isoláveis, mas legítima relação posição e oposição. Não sendo algo positivo ou uma substância, o ser bruto também não se configura como algo negativo, mas aquilo que, por dentro de si mesmo, consente a positividade de um visível, de um dizível, de um pensável, como a nervura escondida que protege e faz conservar-se molhadas as partes de uma folha oferecendo-lhe a estrutura que mantém distinguidos inseparáveis o direito e o avesso. É o invisível que permite ver, porque ampara internamente o visível: é o indizível, porque leva ao dizível, dito por dentro. É, ainda, o impensável, que faz pensar, porque sustenta por dentro o pensável. O invisível consente o ofício da criação do visível (Merleau-Ponty, 2003).

A experiência da visão é a ação de ver, como aparecimento concomitante do vidente e do visível como reversíveis e entrecruzados, devido ao invisível, que inexplicavelmente os ampara. A experiência é o que no sujeito se vê quando vê. O ser bruto e o espírito selvagem, abraçados, são a substância carnal do mundo: carne do corpo do sujeito, carne das coisas. Habitadas por significações ou significações encarnadas, as coisas do mundo possuem um interior e são clarificações de sentido, levando o corpo a não se fixar enquanto uma máquina de nervos e músculos, mas como interioridade que se exterioriza, é e faz sentido. Se o sujeito e as coisas dialogam, não é por agência dos órgãos dos sentidos ou do sistema nervoso, nem devido ao entendimento funcionar como palco para transformações que levam a ideias e conceitos, mas, por outro lado, pelo fato de que elas (as coisas) e os sujeitos participam da mesma carne.

A carne do mundo é o entrecruzamento do visível e do invisível, cuja diferenciação, comunicação, reversibilidade, trama, quiasma fazem por si mesmos o enchimento do mundo. O sujeito e as coisas se comunicam por serem feitos desse mesmo enchimento carnal. É desta

forma que a criação é uma camada no interior da indivisão. A experiência se efetua como aquele momento no qual o visível, o corpo do artista se faz vidente sem sair da visibilidade e um vidente se faz visível. A obra se faz visível sem afastar-se da visibilidade (Merleau-Ponty, 2003).

Assim, ao longo dos debates filosóficos sobre o conhecimento, seguindo vertentes como a idealista, atribuía-se que a experiência não seria um meio viável: não é aquilo que o olho vê e pronto (não é algo determinado). A experiência não se limita só à questão fisiológica do órgão ocular, pois não seria algo subjetivo. Cada percepção que o sujeito tem em relação a determinado fenômeno vai ser diferente: retornar às coisas mesmas – se não seria uma experiência acabada – a experiência não se encerra, entretanto – há o movimento de voltar à experiência e ter outra percepção.

A experiência sensível, edificada através da afinidade entre o corpo próprio e o mundo, cujas aberturas para um porvir reasseguram uma justaposição lasciva (carnal) entre eles, configuram, por conseguinte, uma relação abalizada por uma feracidade significativa pulsante, invadindo cada parte da tecitura carnal e movimentando o corpo na invenção dos modos de significação, pelos quais o sentido da experiência sensível é comunicado culturalmente. Trata-se de uma fecundidade expressiva, que incita um logos estético – um saber, a princípio mudo, que insurge na experiência sensível e se faz pronunciado na atividade do corpo próprio. Os modos de expressão, como a linguagem e a arte, são modelos desse exercício dialético, pelo qual o sentido da experiência estética provoca, de maneira profícua, a atividade dos variados atores no mundo da vida (Lucena, 2017).

O autor especifica, em sua tese de doutorado, que os temas que se inserem na pauta filosófica, no século XX (sob os resquícios das preleções levantadas ainda no século XIX por pensadores como Schopenhauer, Kierkegaard e Nietzsche, trazendo ideias relacionadas à existência humana em suas variadas arestas), vão agregar, ainda, outros elementos, como o inconsciente, advindos da psicanálise freudiana, entrando num ciclo desafiador, por trazer reflexões do mundo da vida em profunda transformação e reflexões acerca do conhecimento humano, cuja natureza complexa inviabiliza continuar desconhecendo certos aspectos existenciais e comportamentais. É justamente pela ponte erguida pela fenomenologia de Husserl (2006), que muitos pensadores edificaram as bases de suas obras, tais como Merleau-Ponty, entre outros.

Assim, para Merleau-Ponty (1999), o cerne do pensamento ocidental traz a necessidade de nomear o mundo sob o recurso da organização em pares conceituais, trazendo a dicotomia

entre corpo e consciência, sujeito e objeto, e factualidade e representação, ainda que, por esta mesma razão, não tivesse se esquivado dos artifícios do saber natural. É, entretanto, um recurso para imaginar o rompimento com a tradição clássica ocidental, inspirada na herança platônica, que balizava suas ideias na perspectiva de um pensamento puro, supostamente livre de quaisquer circunscrições fortuitas da realidade. As ciências positivas vestiram tal carapuça, alcançando os ares do século XX, tecendo conjecturas, pretensamente objetivas, acerca do conhecimento, assumindo tal posição como critério de verdade, sem alcançá-la (a verdade) consistentemente, no entanto. No alto do patamar do ideal tecnocrático erguido pela sociedade contemporânea, ousou-se atribuir ao conhecimento objetivo alto posto valorativo, assumindo-o como portador “nobiliárquico” da categoria de paradigma epistemológico (Lucena, 2017).

Contudo, mesmo sob a estratégia ensaística de objetivizar o ser humano e o mundo, há um movimento contrário de resistência aos ditames lançados pelo método científico, justamente porque integram os pressupostos para a experiência do conhecimento, considerando que tal artifício (o método científico), não é outra coisa senão uma maneira constituída pelo sujeito para manter suas relações e conhecer os fenômenos do mundo. Certamente, sujeito e mundo não se apartam e constituem marco primordial que antecede qualquer experiência. E a experiência é viva. Trata-se de descobrir e redescobrir, retornando às coisas mesmas – sempre entrevedo uma forma do visível (o fenômeno) se mostrar. Pode ser o objeto ou eventos – tudo que o sujeito se relaciona. É um movimento sempre contínuo: sentir, sentindo – perceber, percebendo – não se limita, pois trata-se de um movimento vivo. Configura-se como uma continuidade da vida do vivido – está latente – algo que se mostra que acontece e não está encerrado (Merleau-Ponty, 1999).

O mundo aflora como matriz das experiências humanas subjetivas, como sentimentos, afetividade, aludindo a um conjunto de condicionamentos que ultrapassam as fronteiras das sujeições metodológicas. A fenomenologia não emerge em contraposição direta à ciência, mas sobrepujando seu discurso absolutista e reducionista e, a obra de Merleau-Ponty (1999), vem assinalar proficuamente um código estético como um saber conectado com a sensibilidade do mundo, por meio de um diálogo com o mundo experienciado pelo artista (Lucena, 2017).

O pensamento merleau-pontiano segue sob influência da fenomenologia de Edmund Husserl (2006), que institui a ideia de que a tarefa da fenomenologia é basicamente uma tentativa de promover um retorno às coisas mesmas, ampliando a perspectiva de um desnudamento do logos originário, ou seja, uma “intuição doadora”. “A intuição doadora na primeira esfera ‘natural’ de conhecimento e de todas as suas ciências é a experiência natural, e

a experiência originariamente doadora é a percepção” (Husserl, 2006, p. 33). Assim, é possível estabelecer um logos do mundo como artefato agregador das variadas ocorrências explanadas nos fenômenos que são elementos da verificação científica. É a partir da concepção da fenomenologia como método, que se consolida a análise da consciência para identificar os sentidos que são gerados a partir dela, no que se refere aos dados particulares que são expressão do mundo enquanto fenômeno global. Assim, “o conhecimento natural começa pela experiência e permanece na experiência. Na orientação teórica que chamamos ‘natural’, o horizonte total de investigações possíveis é, pois, designado com uma só palavra: o mundo” (Husserl, 2006, p. 33).

Seguindo os passos de Husserl (2006), inclusive, arquitetando uma fenomenologia existencial, conforme assinala Lucena (2017), Merleau-Ponty (1999) chegaria a contrapor-se aos advogados da apreensão do mundo de maneira objetiva e imparcial, isenta de quaisquer traços subjetivos. A fenomenologia trata de como o ser humano vai enxergar o mundo, mediante sua subjetividade, enfatizando sua procura pelo cerne das coisas mesmas, caracterizando-se, assim, como um método adequado para a contestação das intenções reducionistas, que instigavam a demover o sujeito do seu objeto do conhecimento, idealizando um mundo das coisas e um mundo humano como se fossem antagônicos. É desta forma que o pensamento merleau-pontiano revisita a concepção husserliana de mundo vivido (Merleau-Ponty, 1999).

Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada. Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, e se queremos pensar a própria ciência com rigor, apreciar exatamente seu sentido e seu alcance, precisamos primeiramente despertar essa experiência do mundo da qual ela é a expressão segunda. A ciência não tem e não terá jamais o mesmo sentido de ser que o mundo percebido, pela simples razão de que ela é uma determinação ou uma explicação dele (Merleau-Ponty, 1999, p. 3).

Merleau-Ponty (1999) continua deblaterando sobre o quanto as representações científicas, mediante as quais o sujeito é um instante do mundo, são costumeiramente pueris e falsas, justamente por deixar implícita a ideia de uma consciência, através da qual um mundo se aparelha em volta do sujeito e abre margem para existir em relação a ele. O “retorno às coisas mesmas” implica justamente nesse retorno ao “mundo anterior ao conhecimento do qual o conhecimento sempre fala” (Merleau-Ponty, 1999, p. 4), considerando o fato de que, em relação a este conhecimento, quaisquer determinações científicas são, em verdade, abstrações, de forma

expressiva e dependente, ou seja, tal e qual a geografia em relação à floresta, onde, num primeiro momento, se entende sobre o que é esta última.

Esta visão é completamente diferente da resposta idealista à consciência, e a cobrança de uma definição pura abandona tanto a fórmula da análise reflexiva como o do esclarecimento científico. Um pensamento como o cartesiano havia desprendido o sujeito ou a consciência, deixando tácito que o sujeito não poderia alcançar nenhuma coisa como existente se, antes, este sujeito não se experienciasse existente no ato de apreender essa coisa. Aparece, assim, a consciência, a certeza incondicional de eu para o eu, como a qualidade sem a qual não existiria definitivamente nada, e a ação de acordo como o alicerce do unido. Ora, continua Merleau-Ponty (1999), a ação de acordo/união não é coisa nenhuma sem a contemplação do mundo que ela une. A “dúvida metódica”, em Descartes, não permite o sujeito ficar sem nada, visto que o mundo completo, pelo menos no que tange a experiência do sujeito, é restituído ao *Cogito*, acertado com ele, e somente ansiado pelo código "pensamento de...". Entretanto as afinidades entre o sujeito e o mundo não são compreendidas como bilaterais, de maneira fechada, porque se significasse isso, a certeza do mundo, em Descartes, seria prontamente oferecida como se o *Cogito* estivesse totalmente certo (Merleau-Ponty, 1999, p. 4).

Merleau-Ponty (1999) pontua, então, que, na verdade, o mundo está ali, mesmo anteriormente a quaisquer análises que o sujeito possa fazer dele e seria, por outro lado, não natural fazer esse mundo resultar de inúmeras sínteses que aproximariam as sensações, em seguida os aspectos perspectivos do objeto, enquanto os dois são precisamente resultados da análise e não necessitam ser consolidados antes dela (a análise). Candido (2007) acrescenta, que Merleau-Ponty, na obra *Fenomenologia da Percepção*, ainda vai distinguir que ao delinear o esqueleto da percepção, aponta que o sentido é expresso, quando o sujeito se fixa em algo, trata-se antes da afinidade desse algo, dessa coisa com o conjunto ou contexto circundante, que uma observação avulsa/separada dela. A autora, portanto, coloca: “é impossível separar, como já fora dito, sujeito de objeto, o ver do que é visto, ambos constituem-se [*sic*] nessa relação de equivalência” (Candido, 2007, p. 28).

Segundo Reis (2011), a percepção do sensível do mundo (que não adota um sentido dado no objeto, como quer o empirismo, nem o procura nos limites do sujeito, como quer o intelectualismo, todavia estabelece um sentido partindo da afinidade entre os dois) é onde está enraizada a experiência estética²⁶, enquanto fenômeno, envolvida na contemplação ou na criação de um objeto estético. Deste lugar é onde erige algo similar a uma “estética da

²⁶ O termo vem do grego *aesthesis*, que significa sensível.

expressão”, cuja função seria pontuar e amplificar a natureza criadora da arte e do mundo da cultura, pela vontade de significação, quebrando assim os aparatos mantenedores da maquinaria de dominação dos corpos, partindo de uma experiência de expressão (e não uma representação, ou ilusão de realidade), vinculada à experiência essencialmente carnal, originária.

O mundo tal como tentamos mostrá-lo, enquanto unidade primordial de todas as nossas experiências no horizonte de nossa vida e termo único de todos os nossos projetos, não é mais o desdobramento visível de um Pensamento constituinte, nem uma reunião fortuita de partes, nem, bem entendido, a operação de um pensamento diretriz sobre uma matéria indiferente, mas a pátria de toda racionalidade (Merleau-Ponty, 1999, p. 576).

O sujeito, então, trata-se de um ser-no-mundo, sendo que este mundo continua “subjetivo”, pois sua organização e suas tensões são configuradas através do “movimento de transcendência” deste sujeito. A partir desse ponto, do mundo enquanto origem das “significações, sentido de todos os sentidos e terreno de todos os pensamentos”, Merleau-Ponty (1999, p. 576) articula uma forma de transpor a instabilidade entre “realismo e idealismo, acaso e razão absoluta, não-sentido e sentido”. É na experiência estética que a percepção ganha um direcionamento, através da sensibilidade imaginativa, guiando o sujeito a vasculhar mundos possíveis. A presença deste sujeito se torna perceptível e se manifesta ao sentimento. Trata-se de uma experiência que nos abre “para aquilo que não somos” (Merleau-Ponty, 2003, p. 156). Permite ao sujeito a expansão do olhar diante da realidade, ultrapassando os planos perceptivos, que mantêm este olhar, sobre o dia a dia, condicionado à maquinaria hegemônica, para requerer, por fim, a transformação social, bem como a autotransformação, considerando que este sujeito também volta o olhar para si mesmo. Assim, o sujeito tenciona uma transformação social e é tencionado por ela, em contrapartida.

2.2 Categorias fenomenológicas em torno da percepção

Abrindo a tônica da sensação, em sua *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty (1999) vai se concentrar nesta ideia, considerando manifestações da experiência perceptiva como a motricidade, a sexualidade e a linguagem, compondo, assim, o esqueleto do primado da condição humana como ser-no-mundo. O embate com “as coisas mesmas”, acessado por meio da sensibilidade, é a porta de entrada fenomenológica para acessar o dispositivo estético, desmantelando a imparcialidade da experiência do mundo ensaiada pelo sujeito, tendo em vista

que a conexão vital que os conecta, desvia a condição de um mero espectador, jogando-o, lascivamente, rumo à própria trama.

Vale assinalar novamente a insinuação ou crítica constante ao método científico, apontando a incoerência de uma examinação exterior e objetiva do mundo, pautada na objetividade, fracionando o mundo e conferindo cada pedaço às áreas exclusivas do conhecimento, edificando saberes particulares e afetando a percepção do todo.

O que passa a ser evidenciado é o projeto filosófico que traz consigo o conceito da encarnação entre o corpo próprio e o mundo, através da negociação entre ideias fundamentais como mundo vivido, corpo próprio, percepção, expressão, linguagem, entre outros, distanciando-se da probabilidade de uma diminuição objetivista do mundo, como ambicionam as ciências positivas. Neste sentido, é através da arte e da linguagem que a experiência perceptiva irá alcançar uma comunicação mais robusta, aproximando-se do mundo, sem se ater a conceitos deterministas.

A análise intelectualista, aqui como em todas as partes, é menos falsa do que abstrata. A "função simbólica" ou a "função de representação" subjaz aos nossos movimentos, mas para a análise ela não é um termo último, ela repousa, por seu lado, em um certo solo, e o erro do intelectualismo é fazê-la repousar sobre si mesma, destacá-la dos materiais nos quais ela se realiza e reconhecer em nós, a título originário, uma presença ao mundo sem distância, pois a partir dessa consciência sem opacidade, dessa intencionalidade que não comporta o mais e o menos, tudo o que nos separa do mundo verdadeiro — o erro, a doença, a loucura e, em suma, a encarnação — é reduzido à condição de simples aparência. Sem dúvida, o intelectualismo não realiza a consciência à parte de seus materiais e, por exemplo, ele se recusa expressamente a introduzir, atrás da fala, da ação e da percepção, uma "consciência simbólica" que seria a forma comum e numericamente uma dos materiais lingüísticos [*sic*], perceptivos e motores (Merleau-Ponty, 1999, p. 175).

A visão do mundo numa “perspectiva sensível”, segundo Fontenelle (2014, p.15), não importando se desde a “percepção como experiência”, induzindo à imersão na profundidade do mundo, ou se desde uma “reabilitação ontológica da visão radical”, levando o sujeito a firmar uma conexão carnal com o mundo, é continuamente a maneira como o sujeito compreende “a visão que se põe a ver ou o pensamento que se põe a pensar”, porque o pensamento tem a possibilidade de ser uma “experiência essencial” para o sujeito que se descobre arremessado ao mundo (Fontenelle, 2014, p. 15).

Fontenelle (2014) traz que o sujeito da percepção, numa relação encadeada com a pintura²⁷, aufere, nestas apreciações, uma vivência aberta com o mundo, cuja grande fenda leva

²⁷ Aqui é possível tecer uma abertura para incluir outras formas de artes visuais, como a fotografia, por exemplo.

o sujeito a habitá-lo, decerto, e nunca mais pela “orientação categorial”, que tão-somente consegue atingir uma apropriação sem direção precisa. Significa uma fenda na percepção ou uma fenda carnal, que permite ao sujeito a aderência às coisas, à união com o mundo que, por anteposição, já se achava “aí”, declarado ou anunciado para um começo. Assim, certamente, considerando que este tema é tencionado pela obra artística para afastar a translucidez mundana pela “originalidade restauradora do sensível”, o artista precisa, acoplado ao olhar que lhe é característico, de um ordenamento de tal forma humano, como também material, para afirmar o começo de uma ação imagética²⁸ (Fontenelle, 2014, p. 15).

Na etapa fenomenológica das apreensões de Merleau-Ponty (1999, p. 500) acerca do pensamento e da experiência da visão é marcante a cisão com o racionalismo cartesiano que confia diametralmente no *cogito*. O *cogito* espaça a ação de reflexão do “termo sobre o qual ele versa”. A “consciência da visão” nestas apreensões, conforme assinala Fontenelle (2014, p. 53), apenas é imaginável na compleição ativa do olhar. Assim, considerando que “ver é ver algo” (Merleau-Ponty, 1999, p. 500), significa que há uma afinidade entre a percepção e o que é percebido, numa mesma categoria de existência, sendo complexo sustentar a certeza da percepção, “oscilando” em relação àquilo “que se pode ver” (Fontenelle, 2014, p. 53). A experiência ativa do olhar, que mantém um intervalo em relação ao “pensamento de ver” (Merleau-Ponty, 1999, p. 501), não se mantém afastada, igualmente, da consciência de ver algo: “de um contato original com as coisas a cada momento que nos lançamos no mundo” (Fontenelle, 2014, p. 53). Essa aproximação com tudo que o pintor puxa para a tela de pintura, aponta, aos poucos, a afinidade que existe entre “o mundo vivido por ele e ao qual lhe serve de campo sensível” e, ainda, um determinado espaço de “inspiração e realização ao qual podemos chamar de plano da imagem cuja pintura é ‘organizada’ pela potência de criação” (Fontenelle, 2014, p. 53).

Por “plano das imagens”, Fontenelle (2014, p. 53) constrói um campo de expressividade (nomenclatura) para conceber a forma de arranjo da pintura, desde a inspiração criativa, inédita, do pintor, até a estruturação imagética final²⁹, diferindo, então, da linguagem clássica da pintura renascentista, em que aparece “a ‘perspectiva planimétrica’ ou a disposição em-si da imagem no espaço exterior” (Fontenelle, 2014, p. 53). O relevo dado a esta nomenclatura “plano das imagens” permite o entendimento de que, mesmo o mundo sendo munido de imagens com atributos físicos característicos é, pois, nas composições imagéticas consideradas “artísticas”,

²⁸ O autor, Fontenelle (2014), usa o termo “ato pictórico”, pois se refere à pintura, em especial a obra de Cézanne, como cerne da sua investigação filosófica.

²⁹ Fontenelle (2014, p. 53) destaca que o termo “final” não designa “pleno”, “cabal”.

acessíveis à percepção e dispostas, igualmente, ao contato do olhar, que é possível conceber veracidade no esquema fenomenológico de Merleau-Ponty, até o andamento ontológico em que ele atinge a absoluta compleição do visível.

Para Lucena (2017, p. 34), o “caráter visível e invisível” mantém a dinamicidade da relação do “corpo-no-mundo”, promovendo um reencontro com aquela “unidade natural do mundo” (Fontes Filho, 2012, p. 27), que é vivenciada, emergindo dos desejos e ponderações que compõem o enredo da paisagem afetiva estruturada. A obra de Merleau-Ponty, como pontua Lucena (2017), vai tentar apreender e delinear as relações entre o corpo próprio e esse mundo natural vivenciado por ele. O fato é que o sujeito não permanece como coisa qualquer, apesar de ficar claro que este sujeito é componente do mundo e conserva-se em meio à trama por ele (o mundo) delineada. De toda forma, o sujeito é quem faz a “experiência vivida do mundo” e, por conseguinte, é através dessa experiência que o mundo emerge enquanto “experiência perceptiva” (Lucena, 2017, p. 34). Não se trata, contudo, de uma experiência enraizada no corpo ou no mundo, mas numa parcela comum dividida entre ambos:

Perceber não é experimentar um sem-número de impressões que trariam consigo recordações capazes de completá-las, é ver jorrar de uma constelação de dados um sentido imanente sem o qual nenhum apelo às recordações seria possível. Recordar-se não é trazer ao olhar da consciência um quadro do passado subsistente em si, é enveredar no horizonte do passado e pouco a pouco desenvolver suas perspectivas encaixadas, até que as experiências que ele resume sejam como que vividas novamente em seu lugar temporal. Perceber não é recordar-se (Merleau-Ponty, 1999, p. 47 e 48).

A percepção é, portanto, uma experiência que ocorre à medida em que o corpo se mexe propositalmente no mundo, “sentindo-o e sentindo-se” (Lucena, 2017, p. 35). Assim, “o próprio do percebido é admitir a ambigüidade [*sic*], o ‘movido’, é deixar-se modelar por seu contexto” (Merleau-Ponty, 1999, p. 33). Segundo Lucena (2017, p. 37), enquanto o “mundo natural aponta para as qualidades sensíveis (extensão, materialidade, cor, sonoridade), o mundo vivido reclama um corpo que o integra e o sente numa subjetividade própria”. Não podendo ser confundido com o individualismo radical, considerando que fala de sua “experiência viva no mundo”, jogando um conjunto de “expressão do vivido” que constrói o conhecimento e o mundo cultural.

2.3 Ser no mundo, mundo vivido e corpo próprio

Para Azevedo e Caminha (2015), o atrelamento entre ser no mundo e mundo vivido, enfocando o sentido de corpo próprio, conforme os preceitos de Merleau-Ponty, pressupõe a

maneira como o sujeito está localizado no mundo pelo corpo e por seus atos propositados. É possível evidenciar a noção de perspectiva como experiência geradora da percepção do corpo que “vê” e “se vê”, concomitantemente. Assim, o corpo, no que lhe concerne, não pode ser amortizado a um mero objeto de estudo da ciência positiva. Um corpo que é, simultaneamente, “tocante e tocado, que sente e é sentido”, atingindo, neste complexo emaranhado de passividades e atitudes, o *status* de uma mistura de “afetar e ser afetado” (Azevedo; Caminha, 2015, p. 15). Porquanto, de maneira certa, nosso corpo é “coisa e sujeito”. Sendo assim, a visão de “reexaminação”, ou seja, reatentar enfaticamente sobre algo, ocorre, de tal forma, que é possível ultrapassá-lo por meio das oscilações intencionais que possibilitam considerar o objeto a partir de certa angulação e com ilimitadas possibilidades de aparições. A percepção surge, então, como instrumento de ingresso ao mundo.

O corpo, tratado objetivamente, é evidente, quando se propõe falar do outro e até do si mesmo enquanto parte situada na concretude do mundo. Tal qualidade corpórea, que é tocada por si, por outrem, ou que é chocada com algum outro objeto, é um aglomerado material que não foge às determinações físicas vigentes. Num ponto de vista objetivista, o corpo é uma coisa como outra qualquer que está situada no interior do mundo, visando alcançar a informação de que o corpo objetivo, sendo apenas um objeto físico, amortiza ou condensa a existência do ser no mundo a uma existência depauperada e restrita. Merleau-Ponty (1999) traz à tona, assim, o assunto da anosgnose: caracterizada pela falta de consciência da própria noção de “ser pessoa com deficiência” motivada por razões de natureza neurológica.

Tal situação não pode ser esclarecida nem por um direcionamento fisiológico nem psicológico. Uma decodificação através de conhecimento sobre fisiologia ou psicologia atribuiria à condição, ainda, uma abordagem objetivo-científica, porquanto, se assim fosse, não seria plausível sair do campo da objetividade que junta as reações interoceptivas e exteroceptivas. Deste modo, estas reações consistiriam em estímulos apreendidos pelo cérebro mediante uma “enformação”³⁰ das respostas aos estímulos do organismo – no caso da interoceptividade – e de uma “enformação” dos estímulos perceptivos gerais sucedidos por meio da superfície corporal – no caso da exteroceptividade. Contemplando a questão da anosgnose no viés da fisiologia e da psicologia, portanto, não se chegará à ideia de ser no mundo como a fenomenologia sugere despontar. Ou seja, tais questões, quando interpretadas, continuariam no plano do corpo objetivo, sem analisá-lo no conjunto do mundo vivido (Azevedo; Caminha, 2015, p. 16).

³⁰ Tomar forma, corpo.

Segundo Merleau-Ponty (1999), uma explanação puramente biomédica colocaria a anosognose³¹ num patamar de simplório apagamento ou persistência das estimulações interoceptivas. A anosognose é a carência de um fragmento da representação do corpo que necessitaria ser oferecida, já que o membro, ou estado correspondente, está ali. Diante de uma explicação psicológica dos fenômenos, a anosognose vira “um esquecimento, um juízo negativo ou uma não-percepção” (Merleau-Ponty, 1999, p. 120). É a representação de uma ausência concreta, sem distanciamento das camadas do mundo objetivo, em que não há comedimento entre a presença e a ausência.

Na realidade, o anosognóstico não ignora simplesmente o membro paralisado: ele só pode desviar-se da deficiência porque sabe onde correria o risco de encontrá-la, assim como o paciente na psicanálise sabe o que não quer ver face a face, ou não poderia evitá-lo tão bem. Só compreendemos a ausência ou a morte de um amigo no momento em que esperamos dele uma resposta e sentimos que ela não existirá mais; por isso, primeiramente evitamos interrogar para não ter de perceber esse silêncio; nós nos desviamos das regiões de nossa vida em que poderíamos encontrar esse nada, mas isso significa que nós as adivinhamos. Da mesma forma, o anosognóstico põe fora de jogo seu braço paralisado para não ter de experimentar sua perda, mas isso significa que ele tem dela um saber pré-consciente (Merleau-Ponty, 1999, p. 120).

O abandono da deficiência na anosognose não ocorre na esfera da consciência de uma afirmação teórica, que toma lugar depois de ter considerado diferentes possíveis. Na realidade, o anosognóstico não desconhece simplesmente o membro com deficiência: ele só pode desviar-se da deficiência porque conhece exatamente onde poderia achá-la. Isso ocorre de maneira similar ao “analisando”³² na psicanálise que “sabe o que não quer ver face a face”, ou não conseguiria evitá-lo de maneira precisa (Merleau-Ponty, 1999, p. 120). Por exemplo, o sujeito só apreende a ausência ou a morte de um companheiro no instante em que nutre expectativa de uma resposta dele, sentindo, no entanto, que ela não permanecerá mais. Desta forma, o sujeito foge de uma inquirição do outro, para não encarar esse silêncio. Se afasta, assim, das regiões da vida em que poderia se deparar com esse nada, significando, então, que o sujeito adivinha essas regiões, na verdade. Da mesma forma, o anosognóstico evita, deliberadamente, seu braço deficiente para não precisar sentir sua perda, mas isso constitui o fato de “que ele tem dela um saber pré-consciente” (Merleau-Ponty, 1999, p. 120).

³¹ Concebida como equivalente à visão do autismo como taxonomia da ausência, enquanto categorização de algo que não existe enquanto materialidade, conforme será explanado posteriormente. Trata-se, entretanto, de uma inferência, sem confirmação na literatura acadêmica.

³² Nomenclatura atribuída à pessoa que participa do processo psicanalítico.

Tal consideração, conforme Azevedo e Caminha (2015), amortiza o ser no mundo a um simplório corpo que é arquitetado como uma somatória de metodologias mensuráveis pela ciência, atenuando a capacidade de uma interpretação num âmbito pré-reflexivo, que significaria uma existência no mundo anterior a qualquer juízo engendrado. O corpo objetivo seria, assim, um conglomerado que traduz, apenas, a concretude do mundo enquanto arcaibouço mecânico, ou seja, objeto da ciência. O corpo, concebido sob os auspícios da consciência, se torna a maneira pelo qual o mundo se posiciona como coisa extensa (*res extensa*), mas seguido de uma consciência intrínseca ao próprio corpo, que sente e que é sentido ao mesmo tempo. Corpo e consciência estão imbricados, não sendo apenas consciência, portanto, mas consciência encarnada num corpo, funcionando em meio a outras consciências e em meio às coisas de maneira inseparável, num movimento contínuo, interdependente em relação a outrem.

A existência é caracterizada pela imprecisão entre o corpo objeto ou fisiológico e o corpo próprio, que não está apenas no mundo, porém vive o mundo, tornando-o um mundo vivido. Um esclarecimento para o que é a anosognose, na fenomenologia merleau-pontiana, funda-se na circunstância desta imprecisão. Não existe um esclarecimento propenso tão-somente à conjuntura fisiológica e nem tampouco exclusivamente de cunho psicológico. Merleau-Ponty (1999) coloca que esse fenômeno, que as explicações fisiológicas e psicológicas igualmente alteram, é compreensível, ao contrário, na perspectiva do ser no mundo. Aquilo que abdica da deficiência é um Eu envolvido em um determinado mundo físico e inter-humano, que persiste em abrir-se para seu mundo, a despeito de deficiências e que, nesse mesmo passo, não as reconhece pela lei, por direito.

Azevedo e Caminha (2015, p. 21) colocam que, conforme almeja Merleau-Ponty, a existência pessoal, frequentemente, “ofusca o corpo natural, biológico”. Ou seja, o ser no mundo continua de maneira que suas funções biológicas viram funções mecânicas, apenas, que, de maneira imperceptível, conserva-o no cerne do mundo vivido. A partir desta compreensão de corpo objeto e corpo sujeito, nesta mistura contraditória entre um e outro, é que alavanca a possibilidade de tratar o corpo próprio, ou seja, o corpo vivido, assim como postula Merleau-Ponty (1999), em seu *Fenomenologia da Percepção*: o corpo correspondente à magnitude do “eu posso”, que é a conexão das duas extensões, objetiva e subjetiva, que o ser no mundo origina em sua experiência natural e habitual. Natural, no sentido de que, considerando o ser no mundo, sua abertura ao mundo, às coisas e ao outro acontece por via da sua disposição pré-reflexiva, ou melhor, de forma que ainda não apresenta uma consciência de tudo o que faz ou poderá fazer. Esta deliberação originária, logo, apreendida segundo estas proposições, é a maneira mais

elementar que torna possível a referência a qualquer ser que atue, que traga consigo esta probabilidade de ser no mundo e revelar-se em direção a ele como forma de vida legítima e pré-consciente.

A conexão entre corpo próprio e mundo acontece no molde da comunicação, ou seja, o corpo vivido não concerne somente à dimensão de objeto alocado no espaço. A afinidade que tenho com meu mundo vivido é uma afinidade de condição inseparável, de descoberta e pela qual o mundo existe para si e o “eu” existe nele, de fato. A constância do corpo próprio, se a psicologia clássica a trouxesse de forma considerada, podia dirigi-la ao corpo não mais como objeto do mundo, mas enquanto segmento de comunicação com ele, ao mundo não enquanto adição de objetos apurados, mas como horizonte encoberto da própria experiência, presente sem ter um fim, ele inclusive, antes de todo pensamento definitivo (Azevedo; Caminha, 2015, p. 21).

O corpo próprio, como coloca Azevedo e Caminha (2015, p. 24), é munido de um “poder habitual”, aparecendo enquanto comunicação primordial com a atmosfera à qual está localizado. Esta habitualidade transporta o ser no mundo numa corporificação indeterminada do seu meio, no que se refere ao caso de o corpo próprio firmar um acordo com o mundo vivido de tal forma que seus modos de agir, de caminhar e de sentir este mundo se tornam ambivalentes. Assim, uma pessoa se direciona ao mundo a partir da referência do seu próprio corpo. Os movimentos em direção ao mundo ocorrem em conformidade com as afecções que este mundo propõe e, assim, o indivíduo pode se conectar em uma disposição de analogia com ele.

Azevedo e Caminha (2015, p. 24) argumentam que os indivíduos são inteiramente condicionados à ambivalência entre corpo e mundo. O mundo também impõe como é possível adimplir algumas ações em benefício do próprio “ponto de referência corporal”. Ou seja, se a pessoa está posicionada à borda de um abismo, é a partir da noção corporal e de sua motricidade, ambas comprovadas pelo costume da onipresença do próprio corpo em relação a si, é que é possível decidir entre pular e desistir. O mundo aparece enquanto agente que determina, ao “Eu corporificado”, uma atitude. Assim, o mundo está sempre preparado para a agência, uma vez que não é possível estar no mundo sem que as ações jamais remetam a ele. Vale destacar que esta imposição aparece como a maneira com a qual o mundo irá apresentar um comportamento em relação ao sujeito encarnado, ou seja, como uma arena de ação sobre a qual todas as atitudes basicamente precisam ser.

Azevedo e Caminha (2015, p. 24) pontuam que é neste sentido que a “enfermidade de Schneider”³³, estudada por Merleau-Ponty (1999), onde um paciente em decorrência de um incidente de guerra, no qual fragmentos de uma granada atingem sua cabeça, passa a ter prejuízo da sua “habitualidade corporal” e começa a vivenciar somente seu “corpo atual”. Desta maneira finda a qualidade do ser humano se movimentar sem ter que “intelectualizar” cada aceno. Conforme a enfermidade de Schneider, ao mover a perna, ou quaisquer outros membros, o sujeito precisa achar primeiramente este dito membro, localizar o gesto solicitado pelos movimentos de preparação; o próprio gesto fica sem o caráter harmonioso que oferece na vida habitual e “torna-se visivelmente uma soma de movimentos parciais laboriosamente postos lado a lado” (Merleau-Ponty, 1999, p. 152). O simplório movimento que o sujeito saudável perpetraria de forma habitual e sem a necessidade de raciocinar cada passo, o sujeito com a enfermidade de Schneider carece de artifícios intelectualizados para empreendê-lo.

No epítome do corpo próprio, segundo Azevedo e Caminha (2015, p. 27), as ações praticadas habitualmente em benefício das generalidades corporais que o sujeito empreende cotidianamente são agrupadas “num mundo próprio do Eu encarnado”. “Mundo próprio” se refere à sua própria ideia de espacialidade e de habilidades particulares. A “enformação” corporal, assim, é a circunstância que o sujeito contrai em sua experiência no mundo vivido. Esta “enformação” abrange todos os movimentos corriqueiros, que não carecem de representação intelectual anterior, produzidos com o objetivo de solucionar as atitudes do sujeito enquanto ser que se move.

A “unidade corpórea” – este ensaio que diz respeito à unidade de corpo e espacialidade no âmbito da situação do sujeito no espaço – é a “enformação” das práticas que uma pessoa sem enfermidade realiza, não necessitando de um direcionamento para cada gesto, para, a partir deste ponto, conseguir fazer os movimentos desejados. Resumindo, ao realizar movimentos no cerne do mundo, aparece uma noção carregada, em benefício da experiência habitual corpórea com seu mundo vivido, do que é possível conseguir e do que é possível improvisar a partir do próprio modelo de referência. Os gestos não são também ajustados intelectualmente para que seja possível executá-los e, assim, o corpo não adota o lugar de figura exterior a um Eu, como acontece na enfermidade de Schneider. A naturalidade dos movimentos, como ocorre no caso de Schneider, oferece um lugar a outros movimentos anteriormente preparatórios, para o fim ambicionado ser plausível, isto é, para que o enfermo se mova, conforme a naturalidade

³³ O comportamento e os sintomas do soldado Schneider incluem uma espécie de “cegueira psíquica”, conforme coloca Siviero (2014), não acertando realizar movimentações abstratas, sem objetivos ou metas precisas.

costumeira, vista cotidianamente, é necessário que ele cometa uma série de gestos preliminares/introdutórios para vivenciar e aceitar seu “próprio corpo” (Azevedo; Caminha, 2015, p. 26). Assim, Merleau-Ponty (1999, p. 195), coloca:

A experiência motora de nosso corpo não é um caso particular de conhecimento; ela nos fornece uma maneira de ter acesso ao mundo e ao objeto, uma "praktognosia" que deve ser reconhecida como original e talvez como originária. Meu corpo tem seu mundo ou compreende seu mundo sem precisar passar por "representações", sem subordinar-se a uma "função simbólica" ou "objetivante". Certos doentes podem imitar os movimentos do médico e levar sua mão direita à sua orelha direita, sua mão esquerda ao seu nariz, se eles se colocam ao lado do médico e observam seus movimentos em um espelho, não se estão diante dele.

A *praktognose* não é outra coisa senão o agrupamento que a corporeidade contrai com exercícios constantes e comuns, que acabam tendo um caráter inerente ao sujeito análogo. Assim, depois que as gestualidades e movimentos são habitualmente agrupados, o corpo apresenta seu mundo, ou abarca seu mundo, não caindo em representações, ou não se sujeitando às colocações simbólicas ou “objetivantes”. Esta sujeição se refere ao que Schneider assinala, consistindo no fato de que seus movimentos carecem passar pela triagem de um “pré-reconhecimento gestual”, como é pontuado por Azevedo e Caminha (2015, p. 28).

O fluir da vida, denominado de “hábito”, é a maneira de adequação ao mundo efetivada pelo corpo próprio, arraigando-se no âmago do mundo e se acendendo em relação a este. O hábito é um atributo que evita aclarações espaciais corriqueiras. Assim, não é possível averiguar a consciência da localização de um membro, por exemplo, num lugar objetivo, mensurável, considerando que a habitualidade corporal “não é nem um conhecimento nem um automatismo” (Merleau-Ponty, 1999, p. 199), mas, sim:

[...] um saber que está nas mãos, que só se entrega ao esforço corporal e que não se pode traduzir por uma designação objetiva. O sujeito sabe onde estão as letras no teclado, assim como sabemos onde está um de nossos membros, por um saber de familiaridade que não nos oferece uma posição no espaço objetivo. O deslocamento dos seus dedos não é dado ao datilógrafo como um trajeto espacial que se possa descrever, mas apenas como uma certa modulação da motricidade, distinta de qualquer outra por sua fisionomia. [...] esse poder do hábito não se distingue do poder que temos em geral sobre nosso corpo: se me ordenam tocar minha orelha ou meu joelho, levo minha mão à minha orelha ou ao meu joelho pelo caminho mais curto, sem precisar representar-me a posição de minha mão no ponto de partida, a de minha orelha, nem o trajeto de uma à outra. Dizíamos acima que, na aquisição do hábito, é o corpo que "compreende". Essa fórmula parecerá absurda se compreender for subsumir um dado sensível a uma idéia [*sic*] e se o corpo for um objeto. Mas justamente o fenômeno do hábito convida-nos a remanejar nossa noção do "compreender" e nossa noção do corpo. Compreender é

experimentar o acordo entre aquilo que visamos e aquilo que é dado, entre a intenção e a efetuação – e o corpo é nosso ancoradouro em um mundo (Merleau-Ponty, 1999, p. 199 e 200).

Esta mobilidade alcançada pelo hábito é sintetizada na apreensão do corpo em relação àquilo que é visado, ou seja, captura-se a ligação entre o que é dado e o que é visado. Explicando de outra forma, quando se espera conseguir uma coisa que surge, parte-se ao encontro com ela de uma maneira “motriz” (Azevedo; Caminha, 2015, p. 28), sem calcular, na verdade, objetivamente, a distância a percorrer e o espaço entre o corpo e a coisa visada. Esta ligação entre o sujeito e a coisa, entre o sujeito e o mundo, é a apreensão corporal que desenha a “motricidade naturalizada” (Azevedo; Caminha, 2015, p. 28), não por meio do “corpo objetivo”, mas do “corpo como mediador de um mundo” (Merleau-Ponty, 1999, p. 201).

O corpo próprio é, assim, via de expressão do ser no mundo, oferecendo propósito à circularidade de movimentos que mantêm a sua vida. Através da relevância corpórea, alcançada pela totalidade vivida em seu entorno, o corpo apresenta “gestualidades como significações do ser no mundo” (Azevedo; Caminha, 2015, p. 28). Desta forma, o corpo próprio trata-se do “movimento de expressão”, aquela coisa que arremessa as significações no exterior conferindo-lhes um espaço, ou seja, “aquilo que faz com que elas comecem a existir como coisas, sob nossas mãos, sob nossos olhos” (Merleau-Ponty, 1999, p. 202). Assim, considerando que o corpo é este intermediário entre “nosso ser” e o mundo, “somos esta expressividade constante que carrega significações que fazem com que tenhamos um mundo para nós e operemos nele como manutenção da nossa vivência” (Azevedo; Caminha, 2015, p. 28).

2.4 Veredas da arte divergente em *A Dúvida de Cézanne*

Em seu texto *A dúvida de Cézanne*, Merleau-Ponty (2014) se propõe elucidar a relação entre existência e arte, revelando que a arte possibilita ao ser humano uma experiência estética capaz de incitar a insurgência do mundo em que vive e que percebe, tornando acessíveis aspectos que, cotidianamente, passariam despercebidos, apesar de vivenciados. Mas o ponto culminante do texto vem apresentar um Cézanne revirado pelo avesso de forma precisa, dirimindo a impressão negativa que lhe foi conferida sob o olhar de Zola e Émile Bernard e fazendo erigir os traços que elucidarão sua intensa dúvida sobre si, afinal.

Merleau-Ponty (2014) aponta que foi a demasiada importância atribuída aos aspectos psicológicos do pintor, além do conhecimento sobre sua vida pessoal, que permitiu tal impressão negativa, alcançando o *status* de fracasso. No entanto, o autor levanta a possibilidade

de que uma arte válida foi realmente edificada por Cézanne, independente de suas “fraquezas nervosas” e é taxativo ao afirmar que o sentido de sua obra não poderia ser apreendido ou determinado pelo curso de sua vida, ou seja, não poderia ser restringida aos acontecimentos da sua vida pessoal, unicamente.

A esquizoidia do pintor ainda que imprimisse à sua existência características pouco valorosas, à primeira vista, como o isolamento, a rigidez de pensamento (impedindo-o de aceitar situações novas), o apego à rotina e aos hábitos (que o permitiam distanciamento de problemas diários), a solidão, além da sua devoção ao mundo visível, à natureza, ainda assim não seria a chave primordial para compreensão de sua obra (Merleau-Ponty, 2014).

Essa perda dos contatos dóceis com os homens, essa incapacidade de dominar situações novas, essa fuga nos hábitos, num meio que não se coloca problemas, essa oposição rígida entre a teoria e a prática, entre “ser fisgado” e uma liberdade de solitário – todos esses sintomas permitem falar de uma constituição mórbida e, por exemplo, como foi dito em relação a El Greco, de uma esquizoidia. A ideia de uma pintura “a partir da natureza” viria a Cézanne da mesma fraqueza. Sua extrema atenção à natureza, à cor, o caráter inumano de sua pintura (ele dizia que se deve pintar um rosto como um objeto), sua devoção ao mundo visível não seriam senão uma fuga ao mundo humano, a alienação de sua humanidade (Merleau-Ponty, 2014, p. 83).

Entretanto, está claro que, ao tratar analogamente a neurodivergência de Cézanne e seu fazer artístico, é permitido a Merleau-Ponty (2014) perceber um caminho de comunicação entre a vida e a obra do artista, deixando antever um prelúdio da construção criativa como arcabouço da própria existência humana, pois trata-se da mesma coisa “ser Cézanne e ser esquizoide” (Merleau-Ponty, 2014, p. 92). Assim, emerge um caráter transcendente através de sua obra, dotando o pintor de aparatos para abraçar o mundo a partir da sua perspectiva, enquanto esquizoide, ou seja, suas características fazem eco em sua obra, mesmo que isso não faça de sua obra um simples efeito das suas predisposições.

A obra de Cézanne se distancia das concepções racionalistas, onde todas as coisas deveriam passar, acima de tudo, pela razão. Na arte, segundo estas ideias, o racionalismo deveria organizar o quadro de uma forma perfeita – a imagem deveria estar em certa posição fixa, de forma que agradasse quem observasse a obra. A obra é um organismo que está em movimento, vibrando, sempre clamando para vir a ser. Não está encerrada, determinada. Aparece, então, a importância da expressão, como forma de ver o mundo (a natureza) sem se ater à forma fixa, mas captando o movimento. A expressão vai surgindo gradualmente, de forma simultânea ao próprio processo de pintar. O pintor lança a obra como se fosse um grito (similar à primeira palavra, do homem primevo, lançada como novidade, ou seja, sem saber se seria

algo além de um grito), ou um clamor, que ecoa, destacando o fluxo dos sentidos. A arte não estaria nem no campo da imitação, nem se constituiria como uma fabricação segundo os desejos do instinto ou do bom gosto. A pintura não seria, portanto, uma ilusão da realidade, que ludibriará a visão, mas Cézanne pinta a paisagem como ela é, como ela se mostra diante dos seus olhos, mas sem o intuito de imitá-la, ou copiá-la, considerando que a existência está sempre recomeçando, em vibração constante, pois o corpo está em movimento. Busca, ainda, outro objetivo, não apenas as sete cores do prisma – encontrar o objeto por trás da atmosfera – quando ele pinta um objeto para ele não era necessariamente um objeto, mas visto de forma mais ampla, reencontrá-lo, numa busca pelo que foi perdido, renunciando à divisão dualista de corpo e alma, e à divisão das cores, mas visto sem limite de forma gradual (Merleau-Ponty, 2014).

A estética, segundo Merleau-Ponty (2014), vem romper a ideia de corpo visto como algo pronto, estabelecido, onde as sensações deveriam passar pelo controle, conferindo previsibilidade. A ciência traspassava a noção de espontaneidade, numa perspectiva em que os sentidos operavam, somente por meio de um engano – o corpo era visto como objeto, mecanizado: a sensibilidade não vinha somente desses órgãos, mas na forma do sujeito olhar o mundo e como ele o sente. A estética para Merleau-Ponty (2014) aceita, no entanto, as sensações que vêm com a fisiologia corporal: a estética estava sempre colocada na posição de perfeição intocável, como se a sensibilidade humana não pudesse alcançá-la, pois era inferior.

Então, as ideias filosóficas de Merleau-Ponty (2014) acerca do fenômeno da expressão direcionam o entendimento para o fato de que a obra do artista não pode ser assimilada como efeito das suas características vitais, ou seja, uma pessoa autista, fotógrafa, não fotografará pessoas autistas pelo fato de ser autista. A fotógrafa autista fotografa temas existenciais pautados na noção de identidade, se expressando, portanto, enquanto pessoa autista, decifrando sua condição neurodivergente, como parte de si: um fato. Há liberdade criadora no potencial de decodificação e ultrapassamento do que nos é oferecido diariamente, apesar de ficar implícito que não é possível, ao mesmo tempo, opor-se à própria historicidade. A criação é sempre uma resposta para alguma inquietação e a expressão abarca um sentido e faz aparecer uma forma, através de uma gesticulação contínua do corpo, interagindo com o mundo vivido, numa relação de movimento perene. A arte é linguagem indireta, dando forma às vozes do silêncio.

Em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, Merleau-Ponty (2014) enfatiza que a historicidade e expressão também acompanham a percepção, pois será através de uma interrelação entre as três instâncias que Merleau-Ponty (2014) desenvolverá suas postulações, e principalmente sua noção de estilo (característica da pintura). O estilo nasce na superfície da

experiência, deixando um rastro no fazer artístico. Não falam de si, mas daquilo que está no mundo vivido, que dá visibilidade ao invisível. O mundo é percebido e o artista faz uma “deformação coerente” dele, recriando o mundo e desatando “laços costumeiros” entre as coisas. A obra de arte institui uma fala que transgride e traz novidade ao mundo, desconstruindo as normatividades e obviedades. A arte resgata a capacidade sensível que amplia o olhar perceptivo e vê o invisível, através de um corpo impulsionado ao voo, frente ao abismo.

O autor, estabelecendo um diálogo com o escritor André Malraux, afirma que é a partir do intrincado entrelaçamento entre artista e mundo que a expressão toma forma e a arte germina. Merleau-Ponty (2002) assevera que Malraux ultrapassa a controvérsia, em suas proposições, sobre o individualismo da pintura moderna, e, traduzindo a relação original com o mundo, postula sobre a noção de estilo, indo além do que foi introduzido por Husserl (2006). Diz, do pintor, que, ao pintar, não exprime o eu imediato, a nuance mesma do sentir, mas o seu estilo. Entretanto, ele precisa conquistá-lo sobre suas próprias experiências, sobre o eu dado, não menos que sobre a pintura dos outros ou sobre o mundo. Indaga, por sua vez, através das próprias inquirições de Malraux, sobre o momento em que o escritor aprende, de fato, a falar com sua própria voz. No mesmo sentido, indaga sobre quanto tempo o pintor realmente leva para reconhecer os traços daquilo que será sua obra feita, mas somente se ele não se enganar sobre si mesmo (Merleau-Ponty, 2002, p. 63).

À medida em que Merleau-Ponty (1991) invoca a experiência criativa, consegue compreender que a pintura, por exemplo, possibilita uma maior visão do que aquilo que é comumente visto e, de maneira análoga, a linguagem da escrita faz perceber o silêncio presente entre as palavras. A linguagem criativa, em quaisquer atribuições, ultrapassa a cultura instituída e desvela o mistério do mundo visível. O sentido do texto não está nos próprios signos, mas acontece a partir do fundo do silêncio que cerca as palavras e emerge de maneira lateral e oblíqua, pelas beiradas. Tanto a escrita quanto a pintura abarcarão partes do visível, nunca o visível em absoluto, funcionando, assim, como “deformação coerente imposta ao visível” (Merleau-Ponty, 2014, p. 74).

Para Merleau-Ponty, segundo Candido (2007), toda linguagem implica uma expressão criadora, proveniente de uma categoria silenciosa, onde é produzido o significado. Para elucidar a raiz originária do significado, desvelar essa camada silenciosa, o filósofo apelará para uma inquirição dos artifícios envolvidos no ato de pintar e no reconhecimento da obra. Assim, Merleau-Ponty (1999) mostrará como o estilo, enquanto um arranjo particular da percepção, será primordial para a expressão dos significados. Consecutivamente, essas insinuações

conectadas ao estilo deixarão que Merleau-Ponty (1999) adote um conjunto de fatores que constituem a história das obras de arte, onde os movimentos não são mais envoltos numa relação de procedimentos antagônicos ou excludentes, e sim como esforços de uma mesma aventura: um processo de expressão.

Merleau-Ponty (1999) afirmava que não é possível uma comparação entre corpo e objeto físico, mas, sim, entre corpo e obra de arte, considerando que algo como a pintura não somente ilustra, pois os olhares atravessados diante da obra de arte, provocam a “análise dos sentidos” (Nóbrega, 2008, p. 394) e as categorias do conhecimento. Vida e obra se comunicam, segundo Merleau-Ponty (2014, p. 92), a “obra por fazer exigia essa vida”. O equilíbrio da vida de Cézanne estava no apoiar-se na obra ainda futura, tratava-se do “projeto dela, e a obra nela se anunciava por sinais premonitórios que seria um erro tomar por causas, mas que fazem da obra e da vida uma única aventura” (Merleau-Ponty, 2014, p. 92).

Se o pintor pega o pincel, é porque num sentido a pintura ainda está por fazer. Mas as artes da linguagem vão muito mais longe na criação. Justamente se a pintura estiver sempre por fazer, as obras que o novo pintor vai produzir se acrescentarão às obras já feitas: não as tornam inúteis, não as contêm expressamente, rivalizam com elas. A pintura atual nega muito deliberadamente o passado para poder libertar-se verdadeiramente dele: apenas pode esquecê-lo aproveitando-o. O preço de sua novidade é que, fazendo aquilo que veio antes dela parecer uma tentativa frustrada, ela deixa pressentir uma outra pintura que amanhã a fará parecer uma tentativa frustrada. A pintura inteira apresenta-se, portanto, como um esforço abortado para dizer algo que permanece sempre por dizer (Merleau-Ponty, 2014, p. 75).

Assim, o “sentido” que Cézanne confere às coisas e aos rostos em seus quadros “propunha-se a ele no mundo mesmo que lhe aparecia”, o pintor, então, apenas liberta esse sentido, ou seja, eram as coisas e os rostos mesmos, como ele os via, que demandavam para serem pintados tal como ele os pintava (Merleau-Ponty, 2014, p.92).

Sobre a afinidade entre corpo e alma, Nóbrega (2008) coloca que esta extrapola o campo do visível para alcançar os símbolos, o imaginário, a história, a sexualidade, e outras maneiras de administração da vida e do conhecimento. Acrescenta que “a exatidão da forma do corpo, as definições do organismo não constituem a verdade absoluta do sujeito, da ciência ou da filosofia” (Nóbrega, 2008, p. 394). Novamente aparece a crítica de Merleau-Ponty (2009) à compreensão do corpo empregada pelo empirismo e pelo intelectualismo: assim, a perspectiva da fenomenologia faz emergir um corpo que não é compreendido como objeto ou um modo do espaço objetivo, tal e qual é idealizado pela fisiologia mecanicista (abrevia a ação ao esquema

estímulo-resposta e a percepção como ordenadora do sensível), entretanto a fenomenologia o apreende a partir da experiência vivida (Nóbrega, 2008).

Merleau-Ponty, conforme Nóbrega (2008), opta pela ideia atualizada de corpo vivido, como já encontra em Freud, conferindo ao corpo a espessura dos instintos, da sexualidade, da relação com o outro. Procura não falar de consciência, porque seria como retomar o dualismo cartesiano e aceitar um campo/domínio central para a conduta humana e uma periferia de automatismos, como um “fantasma na máquina”, como visto em Ryle (2009). Ao acercar-se destes elementos, ainda se refere à ideia de inconsciente, a partir da noção de que é algo existente entre “nós mesmos e o organismo”, um saber “informulado, que não queremos assumir” (Nóbrega, 2008, p. 395). “Com a psicanálise o espírito introduz-se no corpo, assim como, inversamente, o corpo introduz-se no espírito” (Merleau-Ponty, 1991, p. 259). O enigma do corpo parte do mundo, certamente, mas é inexplicavelmente dado como sua morada, a partir de um desejo incondicional de abeirar-se do outro e de unir-se também a ele em seu corpo, “animado e animante, figura natural do espírito” (Merleau-Ponty, 1991, p. 259).

Nos quadros, seria possível procurar uma filosofia alegórica do corpo, considerando que a técnica, as ferramentas, os signos surgem nessa afinidade com o corpo. “Toda técnica é ‘técnica de corpo’. Ela figura e amplifica a estrutura metafísica de nossa carne” (Merleau-Ponty, 2014, p. 18). A pintura embarça todas as categorias ao distender o universo onírico do sujeito através de “essências carnis e de significações mudas” (Nóbrega, 2008, p. 396). As linhas, na pintura, vão aparecer como criação, tanto na definição quanto no aniquilamento dos contornos. Para Merleau-Ponty, conforme acrescenta Nóbrega (2008, p. 397), essa criação lança um julgamento ao sistema de representações que desmembrou o sujeito e o objeto. A obra de arte amplia o “enigma da visibilidade” e oferece elementos expressivos para abarcar a afinidade do sujeito e do objeto, porquanto a visão está ancorada ao movimento, assim, “só se vê o que se olha, mas alguém ou algo também nos olha” (Nóbrega, 2008, p. 397).

O visível é, neste sentido, um “instrumento que se move por si mesmo, meio que inventa seus fins, o olho é aquilo que foi sensibilizado por um certo impacto do mundo e o restitui ao visível pelos traços da mão” (Merleau-Ponty, 2014, p. 16). A visibilidade é sempre o único enigma exaltado pela pintura. Nóbrega (2008, p. 397) diz, que “o olho como metáfora do corpo encontra na pintura o acontecimento e a significação”. O pintor, ao pintar, perpetra uma “teoria da visão” e, nessa ação, “o enigma do corpo e do mundo, do pensamento e da ação produz novas significações, novas interrogações, novas informações, novas excitações, novas situações que continuam a se produzir cada vez que olhamos o quadro e somos afetados por ele” (Nóbrega,

2008, p. 397). A contradição do corpo não interromperá a produção do outro, pois o mundo é um fenômeno do mesmo pano que reveste o corpo.

Para compreender a corporeidade e a filosofia do corpo é preciso refletir sobre a metafísica da carne, que não se trata de um conjunto de ideias apartadas para onde se procuraria alegações “indutivas na empiria”, mas, sim, acha a profundidade de sua expressão na “carne da contingência” e na trama das coisas (Merleau-Ponty, 2014, p. 29), sendo necessário mensurar “o excesso e a espessura dos sentidos na textura dos acontecimentos” (Nóbrega, 2008, p. 397), que é aptidão comum do historiador.

Pode-se buscar nos próprios quadros uma filosofia figurada da visão e como que sua iconografia. Não é um acaso, por exemplo, que frequentemente, na pintura holandesa (e em muitas outras), um interior deserto seja “digerido” pelo “olho redondo do espelho”. Esse olhar pré-humano é o emblema do olhar do pintor. Mais completamente que as luzes, as sombras e os reflexos, a imagem especular esboça nas coisas o trabalho da visão. Como todos os outros objetos técnicos, como as ferramentas, como os signos, o espelho surgiu no circuito aberto do corpo vidente ao corpo visível. [...] O espelho aparece porque sou vidente-visível, porque há uma reflexividade do sensível, que ele traduz e duplica. Por ele, meu exterior se completa, tudo o que tenho de mais secreto passa por esse rosto, por esse ser plano fechado que meu reflexo na água já me fazia suspeitar (Merleau-Ponty, 2014, p. 18 e 19).

Consequentemente, a apreensão sobre o corpo não deve ser amortizada ao processamento de informações ou ao “pensamento de sobrevoo”³⁴ que decompõe as coisas do mundo e do corpo num “objeto em geral” (Merleau-Ponty, 2014, p. 12), que se propõe a ser somente aquilo que as operações que o edificaram permitem de fato, ambicionando, assim, uma autoridade sobre a realidade. A obra de arte está assentada como campo de probabilidades para a experiência do sensível, “não como pensamento de ver ou de sentir, mas como reflexão corporal” (Nóbrega, 2008, p. 398). A filosofia do corpo de Merleau-Ponty, conforme coloca Nóbrega (2008), descobre, na pintura, um lugar para celebrar e criar direcionamentos para o pensamento e ajudar a vislumbrar novos horizontes. Para o pensamento merleau-pontiano

³⁴ Merleau-Ponty (2014) traz à tona a importância de considerar as experiências vividas do pesquisador como componente essencial do processo científico. Ele censurava a ideia de que fazer ciência induziria à apreensão dos fenômenos em si mesmos, aspirando imparcialidade científica. Um “pensamento de sobrevoo” diz respeito à ideia de que as questões situacionais não seriam consideradas, corroborando com a ilusão de ser possível uma pretensa equidade do pesquisador. No entanto, a pesquisa somente emerge a partir do que advém da relação pesquisador e mundo, assim como qualquer outro fenômeno humano. O sobrevoo é consequência da polarização entre sujeito e objeto, ou seja, há uma cisão entre consciência e mundo, corroborando com a premissa que “a consciência, *res cogitans*, sujeito transcendental ou espírito”, resulta da “interioridade absoluta” e da “identidade absoluta consigo mesma” (Chauí, 1980, p. VIII, apud Pereira, 2016, p. 42). A coisa *res extensa*, ou o objeto, é decodificada como a “exterioridade absoluta” e por uma incoerência ao capturar em si e por si a identidade consigo mesma, a não ser que se transforme numa representação, ou seja, numa ideia, tal e qual a filosofia cartesiana, que sobrevoa o mundo, convertendo-o em “ideia ou conceito do mundo” (Chauí, 1980, p. VIII, apud Pereira, 2016, p. 42).

(2014, p. 18), o ser humano nasce quando aquilo que no cerne do “corpo materno” era somente um “visível virtual” se faz ao mesmo tempo “visível para nós e para si”. “A visão do pintor é um nascimento continuado”, coloca (Merleau-Ponty, 2014, p. 18).

A obra se configura como uma probabilidade universal para todo aquele que encara o enigma da expressão. A liberdade de Cézanne é a disposição “selvagem” de liberar as coisas para que falem o que queriam falar e que não poderiam proferir o conteúdo dito se o pintor não demudasse o seu caráter em obra. Cézanne traz seu corpo à obra, pois, com efeito, não seria possível um espírito pintar. É, portanto, cedendo seu corpo ao mundo que o pintor decompõe o mundo em pintura. A pintura é “transubstanciação” entre o corpo do pintor e o corpo das coisas, considerando que a visão e o movimento são inerentes um ao outro, mesmo sob diferenças constitutivas. Ver não é apreender o mundo em imagens, mas chegar perto das coisas, para tê-las. Mover-se não se trata de alcançar comandos que o espírito remete ao corpo, mas é o efeito indissociável da maturidade de uma visão (Merleau-Ponty, 2014, p. 14).

O enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o “outro lado” de seu poder vidente. Ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo. É um si, não por transparência, como o pensamento, que só pensa seja o que for assimilando-o, constituindo-o, transformando-o em pensamento – mas um si por confusão, por narcisismo, inerência daquele que vê ao que ele vê, daquele que toca ao que ele toca, do senciante ao sentido – um si que é tomado portanto entre coisas, que tem uma face e um dorso, um passado e um futuro... (Merleau-Ponty, 2014, p. 14).

Há transubstanciação entre o corpo do sujeito e o mundo, porque ambos se configuram como carne, se entrelaçando no espírito selvagem e no ser bruto. O sujeito e o mundo são feitos, portanto, do mesmo enxerto, havendo transitividade entremeios: um quiasma. No momento em que Cézanne coloca que a natureza está no interior de si e que ele (Cézanne) reflete em pintura, sendo a pintura uma forma de reflexão, celebra, assim, o mistério do sensível e do corpo enquanto pensamento. O corpo do sujeito é sensível para si, vale destacar, possibilitando a visão das coisas no lugar em que se encontram e conforme seu próprio desejo, atingindo o enigma do ver e do tocar, pois possuem o caráter da onipresença. Os sentidos atuam de forma efêmera, entrelaçando-se como as coisas: o olhar tateia, o tato enxerga, revelando o corpo como um “senciante-sensível”, que é sensível para si mesmo (Merleau-Ponty, 2014, p. 7).

O olho do pintor devolve o mundo ao visível pelos traços da mão. A pintura celebra o mistério da visibilidade, elevando-a a um desvario que é a própria visão. Porque ver significa tomar a distância, e a pintura estende essa posse a todos os meandros do ser, que necessitam se tornar visíveis para adentrar nela, sendo então uma “visão devoradora” que supera os “dados

visuais”, ampliando “uma textura do ser da qual as mensagens sensoriais discretas são apenas as pontuações ou as cesuras, textura que o olho habita como o homem sua casa” (Merleau-Ponty, 2014, p. 17). O olhar do pintor pergunta às coisas o que elas fizeram para se constituírem enquanto coisas aos seus olhos, e para que de repente exista alguma coisa ali, se constituindo como “talismã do mundo” dando a ver o visível, pintando, talvez, para aparecer (Merleau-Ponty, 2014, p. 17).

O conceito de inspiração deve ser apreendido de forma literal, pois é notório que há verdadeiramente inspiração e expiração no ser: respiração, portanto, ação e paixão. Impede de discernir “quem pinta e quem é pintado”, ou “quem vê e quem é visto” (Merleau-Ponty, 2014, p. 18). Sendo a visão do pintor um nascimento ininterrupto: é preciso repetir. O artista se entrega à obra de arte como um desvelador da relação de inerência com esse corpo único: este ato de estar no mundo enquanto coisa palpável e que também toca, ou apalpa, e uma consciência etérea, que transcende a partir dessa existência, de ver e ser visto, de fato existindo enquanto sujeito e enquanto realidade daquele que o vê. O sujeito é um ser vidente que se vê, vendo. Quando olha algo, um fenômeno se desvelando, não apenas o vê, mas há consciência e uma resposta corpórea daquilo que vê, ao exemplo das mãos que se tocam, interdependentemente. Não há como definir qual das mãos toca e qual é tocada.

A dúvida de Cézanne não é outra se não sobre a própria qualidade de sua obra: se se tratava de um bom pintor. O que ele tentava imprimir em suas telas era a essência do ser encarnado no mundo, buscando capturar, portanto, a essência do fenômeno e não uma mera imitação do entorno. “É oferecendo seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura”, afinal (Merleau-Ponty, 2014, p. 14).

CAPÍTULO III

VIAGEM AO VALE DA ESTRANHEZA

Este capítulo, sendo o último desta dissertação, irá delinear os meandros da construção criativa da fotógrafa autista, Ana Cândida Nunes Carvalho, balizando, em seu contexto, quais traços da experiência estética da artista (que emergirá através de montagens fotográficas, não hegemônicas) se estruturam sob o aparato das categorias fenomenológicas em torno da corporeidade, vistas em Merleau-Ponty, trazendo a possibilidade de rompimento das engrenagens que movimentam a maquinaria de dominação dos sujeitos.

As montagens fotográficas (que se constituem como arranjos de objetos e colagens digitais de imagens, construídos de maneira a incitar a imaginação) aparecem como metodologia artística, trazendo conceitos ancorados em simbologia imagética, para edificar uma rede de significações, que possam lançar aos conteúdos identitários, uma visão estética capaz de possibilitar a emersão de questionamentos à configuração social hegemônica, construindo aparatos para edificar possíveis espaços de transformação social.

A etapa final da dissertação propõe uma viagem ao vale da estranheza, onde brota o âmago das criações artísticas da autora. A “estranheza”³⁵ é um termo que aparece nos escritos psicanalíticos de Freud, quando impelido a pesquisar o tema da estética. Surge, então, no texto *O Estranho*, relacionado a algo amedrontador. Abrolha como oposição ao que é familiar e ganha elementos sugestivos de análise quando o autor acrescenta/aborda a história de *O Homem da Areia*, dos contos de Hoffmann (1952, *apud* Freud, 1996). O tema principal da história perpassa pela “lenda” do homem da areia que é contada ao personagem Nataniel, na infância, e passa a assombrá-lo durante etapas cruciais da vida (como na ocasião de um passeio romântico com a noiva), pois achava que o tal homem monstruoso iria caçá-lo, a qualquer momento, para abocanhar, fatalmente, seus olhos. As lembranças infantis do, outrora garoto, Nataniel se misturam aos fatos da realidade e ganham ramificações assombrosas, como o fatídico mergulho do alto da roda gigante, na qual andava junto à noiva, num passeio que deveria ser romântico, mas se desdobra tragicamente, depois que ele imagina enxergar o Homem da Areia, que, na verdade, tratava-se de Copélio, o advogado, como fora revelado.

O Vale da Estranheza é, pois, esse lugar do não-habitual, que se embrenha no imaginário, falando à realidade em línguas estranhas, monstruosas, como algo em vias de

³⁵ Termo derivado de “estranho”, que, segundo Freud (1996), vem do alemão, *unheimlich*, e foi traduzida para o inglês *uncanny*, sendo, literalmente, *unhomely*, ou seja, o não-doméstico, o que não é simples).

revelação. O “monstro”³⁶ (cuja ascendência etimológica designa “revelar”) – interpretado, aqui, enquanto simbologia poética –, não é outra coisa senão uma projeção do si mesmo, isto é, uma revelação do si mesmo. O caminho escolhido reivindica perfurar as “bolhas de sabão”, frágeis e lânguidas, às quais todo monstro se acomoda perfeitamente, vez ou outra, no decorrer da jornada, para não agredir olhares menos dispostos a acolher disparidades. Perfeição é palavra demasiadamente astuciosa, que designa, do latim, completude. A exigência diária trata-se de manter as máscaras, dissimulando a tal completude sob o manto do papel de humano, perfeitamente encenado (alusão ao próprio mascaramento³⁷ autista). A arte da autora/autista deseja traspassá-las: traspassar essa exigência de tábuas firmes rentes ao chão, metaforicamente, para acorrer o andar. O andar nem é linear, na maioria das vezes! Mas a ilusão de retidão gera conforto, diante das velhas curvas, que já são encaradas com naturalidade. Um conforto tão ilusório que chega a produzir repugnância. E, no apogeu de um regurgitar intenso e necessário, o monstro engole a si mesmo, no interior da caverna criada para encobrir seus próprios gritos e, ainda assim, vocifera: “Desejo ser”!

O esconderijo, no vale da estranheza, certamente, é diminuto em demasia, trazendo à tona o reflexo de uma corporeidade incapaz de abarcar, ao menos, suspiros incontidos. Suspirar, sobretudo, é movimento prosaico diante desse modelo de Homem Vitruviano³⁸, orgulhoso de estar de pé e, confessar certa inveja dessa perfeição, é o arremate certo das existências presas à ardilosa maquinaria sistêmica. Mas, no refúgio monstruoso, o único desejo permanente é quebrar espelhos d’água e afogar-se tentando ter-se. A translucidez undífera impede a contemplação exata da profundidade de suas águas e, num afã de agarrar a própria imagem, o

³⁶ Busca-se o conceito de monstro em variadas acepções semasiológicas, dentro das diversas possibilidades semânticas, no universo linguístico, abrangendo campos complexos, como os da psicologia, da psiquiatria, da filosofia, da moral, da sociologia, para encontrar a raiz etimológica da palavra, isto é, fixá-la, em sua ontologia, no seu núcleo fundamental. Assim, monstro vem de *moneo*, que significa lembrar, contar (de). Uma derivação de *monstrum* 'prodígio, sinal, monstro'; *mostellaria* 'uma encenação sobre fantasma' *monstrare* 'apontar, revelar'; *monstratio* 'mostrar'; *monstrificabilis* 'estranho'; *commonstrare* 'assinalar, revelar'; *demonstrare* 'indicar, descrever', *praemonstrare* 'mostrar de antemão, predizer'; *praemonstrator* 'guiar'. Derivado ainda de **mon-eie-* 'fazer pensar, lembrar'. Cognatos de *manayati* 'honrar, respeitar', *manaiia-*, *manaiian* 'fazer pensar'; *guo-monim* 'prometer'. O nome *Moneta* é um derivado em **-eto* de *moneo*, o seu significado original pode ser interpretado como "quem lembra", igual "a memória" (Vaas, 2008, p. 387).

³⁷ Referência ao comportamento comum em autistas de mascarar os *stims* e outras características autistas, para serem aceitos socialmente: trata-se de um método de sobrevivência. Do inglês *masking*, que designa camuflagem social.

³⁸ Referência ao desenho icônico de Leonardo da Vinci, feito em 1490, durante o período do Renascimento, representando o ideal clássico do equilíbrio, da beleza, da harmonia e da perfeição das proporções do corpo humano.

ato heroico se converte num abraço funesto, tal e qual um *Narciso*³⁹ ao deparar-se com seu reflexo. Mas é preciso resistir!

No decorrer do capítulo, o leitor poderá debruçar-se sobre as diversas facetas desse “monstro”: companheiro improvável, que, no entanto, será abordado sob a lente “visionária” do arcabouço teórico merleau-pontiano, trazendo consigo o mote que edificará as raízes que projetarão perspectivas de destituição da primazia do padrão estético hegemônico, vasculhando as obras artísticas da fotógrafa Ana Cândida, trazendo o olhar ao que não é habitual, mas anseia ser revelado, enfim.

3.1 A experiência subjetiva e a construção criativa de uma pessoa autista: a emergência do artista autista como agente de transformação político-social

Segundo Ruiz (2006), a compreensão da subjetividade segue os delineamentos estéticos de toda criação. O sujeito, significando o artista e sua subjetividade, torneia, assim, a sua própria produção como obra/objeto, conseguindo criar por meio de conhecimentos, habilidades e técnicas. A proporção estética é intrínseca à proporção humana, ou seja, a estética é justamente “o princípio reitor da criação e criar é a dimensão constitutiva da natureza humana” (Ruiz, 2006, p. 144). A criação e a natureza humana são duas realidades que se compatibilizam, sendo que a criação é o que fundamentalmente identifica o humano. Mas esse humano somente existe como concepção histórica; como subjetividade particular. Não há como se encontrar com o humano como algo naturalmente determinado; “ele só existe como sujeito historicamente constituído” (Ruiz, 2006, p. 144). Há na natureza humana o poder criador, que lhe provoca a entalhar ou registrar sua própria subjetividade, “a (re)criar o mundo em que vive” (Ruiz, 2006, p. 144).

Nesse contexto, a criação de si mesmo como obra/objeto de arte reafirma o desafio de construção da própria existência, como se se tratasse de algo inédito. Conforme explica Ruiz (2006), a vida de cada indivíduo, perpassando pela maneira como se constitui enquanto sujeito histórico, realiza-se coligada ao ideal do belo. O belo⁴⁰, por sua vez, não seria outra coisa senão

³⁹ Herói da Mitologia Grega. Filho do deus-rio Céfiso e da ninfa Liríope. Apaixonou-se pelo próprio reflexo projetado na água.

⁴⁰ Em Kant (1788, *apud* Pequeno, 2015, p. 91), o “juízo estético” usufrui de autonomia, considerando que não depende de diferentes tipos de experiência, como por exemplo aquela de “natureza cognitiva” ou, ainda, aquela de “caráter moral”. O prazer que segue a “fruição estética” é livre de entraves conceituais, porquanto um objeto julgado feio ou, ainda, um acontecimento apontado como trágico poderia gerar prazer estético. Certamente, é possível achar beleza naquilo que pode, costumeiramente, ser apontado como apavorante ou desumano. Além do mais, este tipo de contentamento não está atado ao desejo de ter ou apreender o elemento

uma forma feliz de existência que cada pessoa escolhe para si; a procura de um sentido para o seu ser e existência; a maneira como quer viver, abarcando até mesmo seus sofrimentos e desilusões.

A autonomia, que se encontra inclusa ao processo de subjetivação, acontece, apenas, se cada sujeito tiver aparatos para modificar-se a si mesmo dentro de uma “criação consciente”, que pode ser efetivada através de uma habilitação procurando administrar os próprios desejos para posteriormente direcionar as motivações. Ademais, trata-se, essa vivência, essencialmente, de um exercício ético, que implica a criação de valores e sentidos simbólicos sempre correlacionados tanto ao estilo da própria subjetividade quanto ao modo da sociedade, até o extremo de fundir-se às práticas sociais. E vale ressaltar que cada prática social aparece como “prática ética” do sujeito e se irradia como obra criadora da sociedade, até tecer uma simbiose indissociável entre ambas (Ruiz, 2006, p. 145).

Essa simbiose faz com que a prática de subjetivação incida como prática política que altera os modos estruturais do sistema em que se socializa o sujeito. A prática de subjetivação – enquanto prática ética que visa a constituição de si – questiona abertamente os dispositivos de poder estabelecidos. A ética, entendida como prática criadora de sentido, também se redescobre como prática estética pela qual o sujeito se cria a si mesmo como se fosse uma obra de arte (Ruiz, 2006, p. 145).

Partindo da ideia de que a compreensão da experiência estética do artista autista permite identificá-lo como ator capaz de realizar o rompimento das imposições sociais em vigor, fazendo emergir os moldes que venham a compor um novo fazer estético, a partir das construções criativas, este estudo trilhou o caminho envolto sobre os processos criativos e sobre a própria capacidade comunicativa de pessoas autistas, perpassando por produções artísticas, de diversas linhas criativas (Bialer, 2021). O estudo da criação artística de pessoas autistas gira em torno das construções edificadas paulatinamente, tendo como embasamento o próprio hiperfoco⁴¹. A partir dos elementos da zona de interesse restrito, são engendrados os caracteres que sustentam as raízes das suas experiências criativas, construindo conceitos e representações da “percepção autística”⁴², transbordando sem amarras, em interação constante com o próprio corpo autista (Rückert, 2021, p. 16).

que leva a desencadear o juízo. Contemplar a beleza não sugere, essencialmente, almejar o objeto que a contém. De tal modo, depois de evidenciar as características da relação entre “juízo, prazer e posse”, é necessário lembrar as qualidades objetivas que geram julgamentos dessa dimensão.

⁴¹ Interesses intensos em assuntos específicos, próprio de pessoas autistas.

⁴² Trata-se de como a pessoa autista apreende o entorno.

A corporalidade da pessoa autista, conforme Rückert (2021, p. 17), ao contrário do que a literatura biomédica consagrou em suas postulações, que ele chama de “taxonomia⁴³ da ausência”, “é uma corporalidade que percebe, valoriza, comunica e interage o tempo todo com as coisas ignoradas pelo pragmatismo e pelo produtivismo da linguagem normativa”. Rückert percebe a leveza e a poesia do movimento das mãos de uma pessoa autista, não oralizada, chamada Amanda Baggs⁴⁴, por exemplo, em aproximação com o entorno e seus elementos, descrevendo o intenso processo de apropriação do meio a partir do contato e da comunicação com sua própria corporalidade.

A taxonomia da ausência está ancorada em um viés essencialmente metafísico, ainda que esteja legitimada no espaço clínico, institucional e disciplinar, como apregoado por Foucault (1999). A compleição de um princípio de inteligibilidade na utilização do termo vem de Platão e é apontada por Derrida (1981, *apud* Rückert, 2022), usando a nomenclatura metafísica da presença. Nesse sentido, Rückert (2022b, p. 9 e 10) acrescenta:

É a suposta ausência dessa racionalidade transcendente em suas vozes que fez mulheres, escravos e estrangeiros proibidos do exercício democrático na Grécia Antiga: o diálogo em praça pública. É por esse motivo que o ocidente sacraliza a *phoné* (enquanto expressão pura e verdadeira do *logos*) em detrimento de outros sistemas de linguagem, como a escrita e, principalmente, aqueles relacionados mais diretamente ao corpo. Nesse sentido, atribuir a um outro a ausência do *logos* é construir para si a sua presença metafísica. Isso explica a autoridade do modelo biomédico, ao mesmo passo que a potência perturbadora do discurso autista (Rodas, 2018, *apud* Rückert, 2022b, p. 10).

De acordo com Hall (2009, *apud* Rückert, 2021), os preceitos que anulam a linguagem autista, considerando sua condição de espectro, equivocam-se em não distinguir o fato de que também não há unidade na corporalidade e na fala neurotípicas. O fato é que todo sujeito considerado neurotípico possui suas próprias experiências e “condicionantes sociais”, sendo a constituição do sujeito, seguramente, um ponto transitório, delicado, pautado sob uma série de contendas.

O não-lugar (aquele dominado pela perspectiva da falta) ao qual a pessoa autista teve suas raízes involuntariamente fincadas, destitui deste corpo a capacidade pensante, conforme atribuída pela sociedade logocêntrica. De fato, é bem menos perturbador posicionar corpos de pessoas com deficiência, desabilitados, abjetos, na confortável disposição de não-falante, ou

⁴³ Vem do grego *táxis* (ordem) e *nomos* (lei). Literalmente: norma de classificação ou ordenamento. Usada, originalmente, no campo das ciências naturais.

⁴⁴ Amelia Evelyn Voicy Baggs, nascida Amanda Melissa Baggs, também chamada de Mel Baggs, foi uma blogueira não-binária americana, não-verbal, que escreveu prevalentemente sobre autismo e deficiência, tornando-se conhecida nos primeiros estágios do movimento ativista pelos direitos de pessoas autistas.

seja, posicionar quaisquer passos rumo à apreensão de uma voz (diferente de uma voz neurotípica) à categoria da ausência, cujas potencialidades são subvertidas e relegadas ao silenciamento. Segundo Rückert (2021, p. 19), é aí que nasce a necessidade de uma tradução. Coloca, então, que “transitar entre duas formas de pensar é o deslocamento encontrado para produzir a perturbação necessária à compreensão de mundo vigente”. O autor traz a contribuição do pensamento do crítico cultural Homi Bhabha (2013, p. 20), que compreende a arte da atualidade como uma arte de fronteira. A fronteira não é percebida como uma demarcação espacial que aparta, e sim como uma zona de dispersão de temporalidades díspares. Fronteira é, nesse sentido, um “entre-lugar” aperfeiçoado pelos sujeitos que caminham ou perpassam entre culturas, desta forma, sujeitos que traduzem. Mesmo sob ressalvas, dadas as diferenças contextuais dos pensamentos de Bhabha, trazendo a perspectiva dos sujeitos pós-coloniais da Índia contemporânea, a cessão conceitual traz suas vantagens à compreensão do contexto geral. Assim, é possível antever Baggs como artista de fronteira, caminhando entre a pretensa eficiência dos corpos hábeis à produtividade e a deficiência, entre a pretensa racionalidade e as concepções neurodivergentes, para, diante de um corpo em pleno processo de tradução, ater um desenho que borra os lugares estáveis do mundo capacitista, que dispõe e legitima os sujeitos conforme sua adequabilidade ao abuso de mão-de-obra pelo capital (Rückert, 2021).

Em seu artigo, *Up in the clouds and down in the valley: my richness and yours*, Amanda Baggs (2010) constrói uma interessante relação entre a linguagem neurotípica e a montanha, cujo acesso é complexo e muitas vezes limitado, sendo necessária a utilização de grande energia para participar desse processo excludente e travar comunicação profícua com a sociedade a partir de um modo hegemônico de fala. Assim ocorre seu processo de tradução, sob o manto do estranhamento, ao contemplá-la subindo a montanha para falar aos neurotípicos:

Quando escalo os penhascos da linguagem, as pessoas reagem a mim de maneira estranha. Elas viveram em uma montanha por tanto tempo que se esqueceram que o vale de onde eu vim existe. Elas chamam aquele vale de "não montanha" e o proclamam seco, estéril e sem cor, porque é assim que parece à distância. O lugar de onde venho é visto como um mundo de pessoas reais e válidas, menos alguma coisa. Eu sei, é claro, que o vale em que vivo é tudo menos desolado, tudo menos uma montanha sem a própria montanha. Existem todos os tipos de árvores, muitas das quais não podem crescer na montanha. Eu mergulho nos riachos e o cheiro das rochas é vívido. Rolo no chão e o cheiro da terra é escuro e satisfatório. Cada experiência é como um novo arco-íris para todos os sentidos, e cada coisa se encaixa em um padrão tal que posso perceber tudo ao seu redor. Claro, a montanha também oferece um conjunto de experiências. Algumas delas são iguais às do vale, mas outras são totalmente diferentes. É difícil para mim escalar aquela montanha o tempo

todo, então essas são mais raramente minhas experiências do que as dos outros. Ainda assim, muitas pessoas da montanha descrevem o vale apenas pelo que não está lá, e isso não chega nem perto de uma descrição completa o suficiente (Baggs, 2010, n.p., tradução nossa).

Tal processo de tradução, transitando entre línguas, não é outra coisa senão um ato político (Rückert, 2021), cuja agência põe em foco a própria ontologia do vale, concebido pela linguagem padrão dos “habitantes da montanha” como simples carência ou falta de montanha. O início do filme *In My Language*, de Baggs (2007), traz, então, a própria existência do vale. Do ponto de vista da montanha, não há nada interessante neste lugar. Todavia, para os habitantes do vale, há inúmeros focos de possibilidades de experiências múltiplas e inigualáveis. A descrição da experiência cognitiva e linguística vivenciada no vale só ganha notoriedade ou legitimidade quando Baggs aciona a língua do outro dominante para subverter a imagem de si. É preciso falar sob o molde da linguagem de outrem, pois para autistas é imposta uma não fala somente, por intermédio da taxonomia da ausência.

Segundo Rückert (2021), contra a visão hegemônica da linguagem; contra a visão biomédica de “taxonomia da ausência”, a arte autista é um movimento de rompimento com o padrão meramente utilitarista, que não é pragmático, apreendendo todos os corpos que com ela interagem e dividem o mundo.

Gustavo Rückert, em palestra realizada em 4 de abril de 2022, intitulada “As palavras a girar: autismo e poesia”, evento organizado pelo grupo de pesquisas InCoMul, da Unifesp⁴⁵, na 3ª edição da Semana de Visibilidade Autista do LabLinC⁴⁶, pontua que neurotípicos dão ênfase à questão semântica, funcional, das palavras, enquanto autistas percebem mais a sinestesia. Em análise da ecolalia, verifica, inclusive, a criação de padrões sonoros que, lidos sem contexto, não fazem sentido, mas, para autistas, são dotados de muito sentido, o que ele chama de “ecolalírica”, própria de autistas que transformam a poesia em um lugar seu. Autistas são capazes de vasculhar as mínimas reentrâncias do entorno, o não dito – perscrutar as frestas, segundo o palestrante (Rückert, 2022). Cita, no decorrer da palestra, alguns autores autistas, como Ana Cândida Carvalho (2022, *apud* Rückert, 2022a),

Estou colecionando uns bocados de sutilezas há dias. Me fixei no ranger das portas entreabertas e nas pausas sincopadas entre chuviscos repentinos. Acreditei demais nos contos melódicos que nunca me fizeram dormir, de fato. Diziam, em pratos limpos, que mastigar a própria sorte me traria de volta os versos que me induziriam ao sono profundo. Mentira! 3h, e estou acordada. Apesar de tudo, continuo engarfando fados e respostas rasas lançadas a esmo.

⁴⁵ Grupo InCoMul - Interação Cognição e Multimodalidade, da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP).

⁴⁶ Laboratório de Linguagem e Cognição da Unifesp.

Os dados ainda são jogados sobre um tabuleiro de promessas falsas. Descobri, contudo, que precisava de algo mais para sustentar meu vício de voos rasantes rente ao nada. Vi algum lirismo em reconhecer esses passos escancarados entre relatos, contraditoriamente, mudos. Eram resquícios das antigas promessas que fiz, outrora, esperando que nunca fossem descobertas, em algum viés obtuso. Fechei os olhos, tentando reconhecer meus pensamentos tortos, inclinada, secretamente, às crenças mais banais. Meu reflexo reverberava injúrias tímidas, rejeitando as velhas amarras, ainda em uso. Estou congelada, agora. Meus dedos se movimentam em protesto. Tateiam o ar e reconhecem a voracidade do ritmo. Disfarço minha surpresa e retiro o primeiro grito do dia. Calo, sem meu próprio consentimento. Bocejo, no entanto, anunciando a dormida. Descansarei em paz, certamente.

Os pesquisadores Rückert e Bialer observam, então, a riqueza da vida psíquica, intelectual e imaginativa das pessoas autistas, que utilizam o pensamento para construções inventivas de forma criativa, “compartilhando seus pensamentos e sentimentos”, de forma original, “ao invés de seguir outros caminhos já percorridos” (Bialer, 2021, p. 57). Bialer (2021) descreve, ainda, o caráter consistente e encorpado dos escritos literários autobiográficos de alguns autistas, conforme pesquisa do conteúdo literário produzido por essas pessoas, apontando que demonstram extremo desejo de contato e integração com o meio, além do desejo de serem compreendidas.

É sob o aqueduto da blogosfera⁴⁷ que erigem exemplos de concepções artísticas, também presentes em outras publicações fora do circuito acadêmico (como exposições artísticas ou sites autorais). Nesse contexto, é possível citar exposições como as do projeto Retratos Defiças⁴⁸, realizado pelo Departamento de Antropologia da Universidade Western/Canadá, tendo selecionado 22 propostas artísticas que foram desenvolvidas em 2021, trazendo dentro do seu escopo projetos de pessoas autistas; em 2022, aconteceu exposição específica de autistas artistas através do projeto A(u)rtistas, organizada pela Gibiteca de Curitiba, em parceria com a Associação Brasileira para Ação pelos Direitos das Pessoas Autistas – Abraça; e há a exposição permanente de artes dos autistas da AMA-PI pode ser conferida *in loco* ou no próprio site da instituição⁴⁹.

Vale destacar as imagens e textos presentes no blog Ana Autista⁵⁰, de que a autoria é da pesquisadora desta dissertação, cuja extensão é o próprio site da autora⁵¹ e seu perfil

⁴⁷ Referência ao universo das criações publicadas em blogs ou sites autorais.

⁴⁸ Podendo ser visualizado e acompanhado através do site <https://www.retratosdeficaz.com/>.

⁴⁹ Disponível em: <https://www.amapiaui.com.br>.

⁵⁰ No endereço https://www.instagram.com/ana_autista/.

⁵¹ No endereço <https://anacandidacarvalho.com.br/>.

profissional na mesma rede social de imagens⁵², elencado no escopo da tese de Ries (2023, p. 133 e 134). O autor, então, discorre:

Ana é fotógrafa e utiliza nas publicações os seus registros de imagens para, sensivelmente, dar a ver a sua perspectiva sobre o autismo ou relatar a si própria. [...] A forma de expressão de Ana recorre à narrativa poética, a uma partilha delicada e absolutamente afetiva colocada como um convite à sensibilidade, pelo querer oferecer algo que pode ser visto, experimentado, algo que a afeta e pode também afetar, o que sugere que o seu processo de autodefinição se estabelece na arte, na afetividade expressa pela poética. Ana fala durante este processo de produção de subjetividade, enquanto elabora o seu discurso, sente-o e formula-o, ao escolher as palavras, selecionar a imagem e aproximá-las, quando decide compartilhar com o mundo o seu sentimento e, por isso, agir, deixar extrapolar a si própria e se render à transformação que a experiência gera. As palavras carregam o seu afeto e o seu discurso o compartilha pelo convite que faz ao nosso imaginário, quando convoca lembranças, ativa outras percepções e inaugura perspectivas socialmente transformadoras. Ana oferece esse afeto e aquele que recebe poderá aceitá-lo.

Ries (2023, p. 135) acrescenta que a fotógrafa autista descreve sua situação diante do mundo como se estivesse aprisionada às suas rígidas exigências, que não atendem ou respeitam singularidades. Lança, assim, uma emblemática metáfora, no escopo de seu blog, definindo a existência de uma liberdade humana, apenas sob as “fronteiras de um tubo de ensaio”, como se mesmo sob uma pretensa liberdade, não fosse possível transpor as barreiras da intolerância.

A fotografia reveste o ser autista, cobrindo suas vivências com um véu translúcido que clama por visibilidade, sem, no entanto, entender-se visível. Porque, no âmago, muitos autistas sentem-se realmente invisibilizados. A arte esculpe um vir a ser sem firulas, límpido, como uma superfície especular plana pronta para transmutar-se, ainda que silenciosamente, até irromper, aos berros, sua projeção monstruosa e caleidoscópica, encharcando o entorno e provocando a mudança de rumos, cujas ramificações conversam em movimento assíncrono, fugindo do padrão de arte corrente, neurotípico.

Certamente, as composições imagéticas de Ana Cândida surgem como caminho para mitigar a estreiteza do entorno, sempre sujeito a inacessibilidades. As montagens fotográficas do tipo colagem digital, por exemplo, emergem usando quase sempre imagens autorais (fotos do acervo pessoal da artista), como nas demais composições fotográficas, com exceção do uso da imagem de um polvo (Figura 1), nuvens (Figuras 2 e 4), bolhas de sabão (Figura 4), um plano de fundo xadrez (Figura 8), mel derretido (Figura 8), ramos de folhas (Figura 2) e algumas letras estilizadas (Figuras 1 e 4), cuja simbologia acaba culminando num processo de subversão

⁵² No endereço <https://www.instagram.com/ana.candi/>.

aos ditames da estética hegemônica e, igualmente, às regras sociais severamente presas às obviedades do comportamento retilíneo, sujeitas à equação estímulo e resposta, puramente mecanicista, que, muitas vezes, traz à automação dos hábitos. Por isso o apego das obras da autora aos conteúdos oníricos, à profusão de cores vibrantes e aos elementos arquetípicos emblemáticos, demonstrando, comumente, a ideia de busca pela liberdade, ainda que por vias subliminares. A concepção artística da autora é, sobretudo, um meio de aproximação dos seus próprios traços identitários, como apresentadas a seguir:

- Uso do peixe, representando o sonho, ainda que seja apenas um vulto emergindo dentro de uma xícara de café, amargo como a vida;

Figura 1 – Aqui também caberia um poema.



Fonte: [instagram.com/ana.candi/](https://www.instagram.com/ana.candi/) (2023)⁵³

⁵³[Instagram.com/ana.candi/](https://www.instagram.com/ana.candi/). **Colagens**. Disponível em: https://www.instagram.com/s/aGlnaGxpZ2h0OjE3OTg4MTE0MzExMTI2MTEEx?story_media_id=3133941941691865631_1192218494&igshid=MTc4MmM1YmI2Ng==. Publicado em 26 jun. 2023.

Figura 2 – Entre ramos: rumos!



Fonte: Compilação do autor⁵⁴ (2023).

⁵⁴ Colagem digital a partir de imagens autorais.

Figura 4 – Apatia é morte!



Fonte: [instagram.com/ana.candi/](https://www.instagram.com/ana.candi/) (2023)

- Uso do sapo⁵⁵, representando as engrenagens da maquinaria de dominação dos sujeitos;

Figura 5 – Em busca de luz...



Fonte: [instagram.com/ana.candi/](https://www.instagram.com/ana.candi/) (2023)

⁵⁵ Um sapo, ventripotente, coaxava em seu lodaçal, quando viu um vagalume cintilar no cume de uma pedra. Refletiu, contudo, que nenhuma criatura poderia ter a desfaçatez de exhibir atributos que ele próprio não possuiria jamais. Combalido por sua própria debilidade, saltou sobre o inseto reluzente e cobriu-o com seu ventre gélido e mordaz. O vagalume, em sua candidez fulgurante, arriscou-se a perguntar, por sua vez: “Por que me encobres?” E o sapo, congestionado pela invidía, só conseguiu inquirir: “Por que brilhas?”

- Uso do gato⁵⁶ à espreita, simbolizando o afã de revolução contra os paradigmas vigentes;

Figura 6 – Liberdade pra mim é...



Fonte: [instagram.com/ana.candi/](https://www.instagram.com/ana.candi/) (2023)

⁵⁶ Referência à expressão “*Wildcat strikes*”, ou greves selvagens.

- Uso dos manequins, as cabeças de boneca e a boneca puxada pelos cabelos, demonstrando a ideia de transgressão dos padrões estéticos ou a necessidade de liberdade para agência, em profusão.

Figura 7 – Sobre a felicidade...



Fonte: [instagram.com/ana.candi/](https://www.instagram.com/ana.candi/) (2023)

Figura 8 – Insurgência ou Cada qual usa a carapaça que lhe convém.



Fonte: [instagram.com/ana.candi/](https://www.instagram.com/ana.candi/) (2023)

Para Ralph Savarese (2015), apesar do estranhamento social ao caracterizar a relação autismo-poesia como campos conflitantes, a poesia insurgue exatamente nessa corporalidade predicado da linguagem autista. E se, de acordo com Savarese, a construção do caráter poético de um texto repousa na própria concepção e na ruptura de modelos de linguagem, nada mais

poético que apreciar características ímpares dos textos de escritores autistas: repetição, circularidade, o deleite ao contemplar o aspecto harmônico das palavras e de seus ajustes são algumas das propriedades da “musicalidade poética”.

O autor citado, Savarese (2015), percebe, então, uma proeminente aptidão de autistas para esta musicalidade poética, além da sinestesia, de maneira similar ao que ocorre aos neurotípicos quanto à aproximação aos caracteres semânticos do poema. Assim, defende enfaticamente a poesia como instrumento de interação cultural como espaço de tradução e ferramenta possível para auxiliar ao movimento da neurodiversidade humana.

Biklen (2005, *apud* Savarese, 2012, p. 193), comentando laconicamente sobre uma pintura intitulada “Pássaros violariam os padrões elegantes das empresas aéreas pela aparência, mas os céus ostentam cores diurnas mais vivas quando podem voar livremente e sem a censura da humanidade” (tradução nossa), cita os atos imaginativos do pintor autista Larry Bissonnette, que cria um império de atividade artística de forma livre. Coloca ainda, que não possibilitar às pessoas com deficiência a liberdade de expressão total de seus padrões de arte inspiradora, seria como ater a criatividade com admoestação. Em outro comentário, ele pontua que Bissonnette não se interessa pela verossimilhança, mas pinta de acordo com seus sentidos. E vale destacar que estes sentidos, no autismo, têm o hábito de ser especialmente “repletos”, ou encorpados. Com enorme agudeza, ele cataloga as “cores vivas do dia glorioso” apreendendo livremente do céu, através da pintura, o voo dos pássaros. Artistas como Larry, conforme o autor coloca, demudam/decompõem o ato de fazer arte em majestosas declarações, ocupando o mundo e alcançando a justiça para pessoas “sem voz”, arruinando estereótipos de deficiência e deixando as pessoas do entorno sem palavras. Savarese (2012), fará referência, ainda, à “sensação do pensamento”, como chama Amanda Baggs, citada por Erin Manning (2009, *apud* Savarese, 2012, p. 186) ao se referir à sinestesia própria de pessoas autistas, que permite, por exemplo, a poética do encontro dos dedos de Bissonnette, ao dispensar o pincel e ter contato direto com as gotículas de tinta, onde quase pode sentir a linguagem emergindo dessa colisão tátil.

Embora assegure em *My Classic Life* que a função da arte é aparelhar pensamentos, visualmente, de maneira que a linguagem declaradamente não consegue articular, Bissonnette não abandona a primeira pela segunda. Mais uma vez, ele estabelece uma analogia. Biklen (2005, *apud* SAVARESE, 2012), sugere que o leitor considere o título de outra pintura de Bissonnette: “Muita arte parecida em demasia com o homem moderno, não enfatiza questões elevadas de moralidade, então elogie-me por contar histórias, brilhando coloridamente sobre os

céus do norte” (tradução nossa). A metáfora subentendida convida o leitor/observador a imaginar a pintura como uma forma de “contar histórias”. A tendência de comparar palavras com imagens e vice-versa, em formulações intensamente figurativas é tão prevalente na escrita de Bissonnette que quase parece neurologicamente definitivo. O autor continua apontando que, se a sinestesia é o processamento de um sentido através do outro, então é possível tentar conceber meios sinestésicos, ou o processamento de um meio através de outro - neste caso, imagens através de palavras e vice-versa. Dá para imaginar, caso queira, o corpo emaranhado das artes, onde as regiões do cérebro, normalmente dedicado a uma função específica, na verdade, executa uma função diferente: onde um transforma o outro no decorrer do processo.

Mesmoception é o que o filósofo Brian Massumi (2002, p. 61 e 62, *apud* Savarese, 2012) chama de “o meio onde as entradas de todos os cinco sentidos se encontram, através da excitação subsensível, e se tornam carne unida, tensa e trêmula”. Porque os sentidos carecem colaborar uns com os outros – e, de fato, dependem uns dos outros para concretizar suas funções – ele se refere à mesma percepção como a “sensibilidade sinestésica”. Assim, mais uma vez o autor aponta a sinestesia como ferramenta de apreensão do entorno, própria de pessoas autistas, levando a uma percepção única acerca do seu agir artístico.

Erin Manning (2016) irá caracterizar a “percepção autista”, falando, inicialmente, que tal descrição não se destina a apresentar um grupo de autistas. É, antes, uma convergência à percepção partilhada por todos, que privilegia a complexidade da experiência em detrimento da categoria. A autista Anne Corwin, por exemplo, descreverá essa percepção como atirar pedaços (ou fragmentar para poder absorver por partes) em “câmera lenta”: a entrada do autista num ambiente, não se inicia com uma percepção de objetos (cadeiras, mesas) ou de sujeitos (pessoas), mas como uma tendência para a luz, sombra e cor. Embora este fato acabe por levar à apreensão da forma do ambiente, à sua análise, os autistas se beneficiam da percepção direta das ecologias⁵⁷ ativas da experiência em formação. Muitos autistas descrevem uma percepção de campo, que evidencia a heterogeneidade da experiência de um “repesamento”, ou experiência em formação, antes de sucumbir à categorização das suas partes. Não há perspectiva de cada objeto visto separadamente. Autistas, segundo esse relato, percebem tudo como uma coisa complexa, talvez contínua, mas heterogênea. Só depois de certo tempo e esforço eles procedem com a categorização de suas partes – podem ver individualmente cada objeto que faz parte desse ambiente. Enquanto, como acontece com os neurotípicos, o ambiente acaba por se desfazer, há um importante lapso de tempo entre a percepção direta da ecologia

⁵⁷ Interação entre organismos individuais e o meio.

emergente e a forma real dos objetos e dos sujeitos no seu meio. Ou seja, a maneira neurotípica vai pelo outro lado. Eles tendem a perceber as partes e, a partir daí, têm acesso ao todo. Os neurotípicos não tenderão a estar conscientes desta percepção direta da experiência, exceto em circunstâncias extremadas – choque, uso de drogas, exaustão – ou talvez em exercícios de consciência, como a meditação. Cabe colocar, neste sentido, que a perspectiva autística é “estratificada”, ou seja, não vem de uma vez, mas em partes. O que leva a imaginar uma pessoa, por exemplo, jogando baldes de tinta em objetos invisíveis. Um balde não tem como mostrar tudo em uma jogada só, mas com o tempo (e se assim interessar ao autista), ele consegue jogar mais e mais baldes até entender melhor o que tem em volta e, assim, apreender o entorno.

Assim, diante da enxurrada de informações comumente apresentadas pelo entorno, a fotografia de Ana Cândida emerge como esse balde de tinta, lançado em cliques precisos, mas capturando a imagem de forma estratificada, até entendê-la. Mesmo dispondo os objetos, previamente, em lugares estratégicos, assumindo regras de composição, conferindo harmonia às imagens, ainda assim não é possível antever a cena até depois da apreensão fotográfica. A fotógrafa enxerga as imagens a serem capturadas como possibilidades de vir a ser, em constante diálogo com o pensamento criativo. A escolha da posição das luzes e sombras, dispostas transversalmente, sempre presando pelo alto contraste, é adereço compatível com o ato criador, mesmo considerando a impossibilidade de previsibilidade do resultado imagético. O resultado da equação que problematiza o entorno ganha solução quando a obra é observada, depois da revelação, enquanto etapa final do processo fotográfico. Um final que exige atenção e crítica perene, não deixando de ser sempre uma conversa intimista obra-artista-interlocutor/observador.

3.2 Criando mundos: proficiência do pensamento de uma pessoa autista e seus vieses identitários

As construções identitárias são processos não-lineares, assim como o processo de criação artística. Perpassam por projeções simbólicas articuladas às práticas cotidianas, trazendo à tona alteridades e discursos próprios, que delineiam o entorno e traçam parâmetros para narrativas únicas e conexões palpáveis.

Buscar-se-á, neste passo da dissertação, trilhar o caminho da autoafirmação e busca firmar, ainda mais, a identidade da pessoa autista, trazendo à tona, através do intercurso do fazer

imagético, através das construções fotográficas, os contornos do “si mesmo”, enquanto instância filosófica que engendra os arrabaldes da identidade.

O eixo temático parte do cruzamento, na poética visual, do arcabouço criativo de uma pessoa autista, movimentando a percepção em torno do diálogo intrínseco entre concepções imagéticas, buscando dilatar possíveis leituras de um “vasculhar o si mesmo”, enquanto caminho primevo de todo ser humano, trazendo, em seu âmago, raízes profundas que culminam em ideações variadas, levando às inúmeras possibilidades de ramificações: desde imagens até a poesia.

A engenhosa maquinaria de dominação dos sujeitos, preconizada por Foucault (2019), lança suas amarras diárias e petrifica olhares, outrora ensimesmados, abrandando o ímpeto primevo de questionar o costumeiro fluxo das engrenagens do cotidiano. A tecitura que veste a carapaça do modelo puramente utilitarista, alinhando as ações à noção hegemônica corrente, apara as franjas da alma e reverte o que há de poético, na corporeidade humana, em simplória carcaça para carregar a ossada constitutiva do anverso da geografia anatômica. O saco de ossos, contemplado costumeiramente, não passa de mero invólucro do abismo inventado pelo esvaziamento dos discursos mais ousados. O que prevalece é a “sopa de letrinhas” rala à qual nos acostumamos a entupir o buraco do dente, sem pretensões de alimentar, finalmente, nossas demandas habituais.

A retomada heroica do papel de sujeito, minimizando as arestas traçadas pela maquinaria dominadora, busca uma haste, em pleno processo de debulhamento, capaz de irromper em ideais libertários. E, como já havia sido escrito, pela própria autora, na apresentação da *Antologia Poética Pele*, em 2019, é através da liberdade alcançada, que o humano é capaz de criar asas simbólicas, para disseminar, notadamente, o que mantinha encravado no peito: a verruma, atada à alma, é arrancada e, num afã hercúleo, apresenta o lastro extirpado, outrora, em uma bandeja, que posteriormente o ajudará a “erigir ao alto, longe das velhas amarras” (Carvalho, 2019, p. 6).

O fazer artístico autista, em sua verborragia criativa, capaz de desconsertar a habilidosa trama normalizadora, traz, aos ditames da organização social dominante, uma projeção estética livre das limitações continuamente em curso, dando possibilidades às expressões do belo, muito além do repertório vigente, capaz, sobretudo, de atravessar todas as frestas.

Nasce de um desconforto constante: um incômodo ao lidar com as agruras das demandas cotidianas. A arte da autora/autista surge, enfim, como uma provocação, uma revolta, reverberando em confluência com perene resistência. Emerge enquanto caleidoscópio

monstruoso, reluzindo e se metamorfoseando de acordo com o entorno, sem o mínimo cuidado de aparar as franjas dos abismos criados, incautos, no decorrer do caminho.

Assim, sobre o uso de bonecas, nas construções imagéticas de Ana Cândida Carvalho, traz a própria percepção de si, enquanto autora/fotógrafa, como arquétipo principal, atrelado às possibilidades de construções de significados pessoais, sob uma roupagem lúdica: a ideia é representar o desejo de absorver a própria visão do eu e projetá-la poeticamente, através de montagens fotográficas ricas em simbologia onírica.

A autora traça, então, sua narrativa visual, tecendo, assim, uma analogia à história das *Quitapesares*, presentes na tradição Maia: as bonecas aparecem, frequentemente, no folclore da Guatemala. Geralmente feitas de tecido, sobre uma estrutura de arame, essas bonecas, segundo dizeres locais, absorvem as angústias das pessoas que suplicam seus nobres favores. Basta, então, colocá-la embaixo do travesseiro, após o caloroso pedido, e todos os problemas são, por ela, absorvidos, durante o sono.

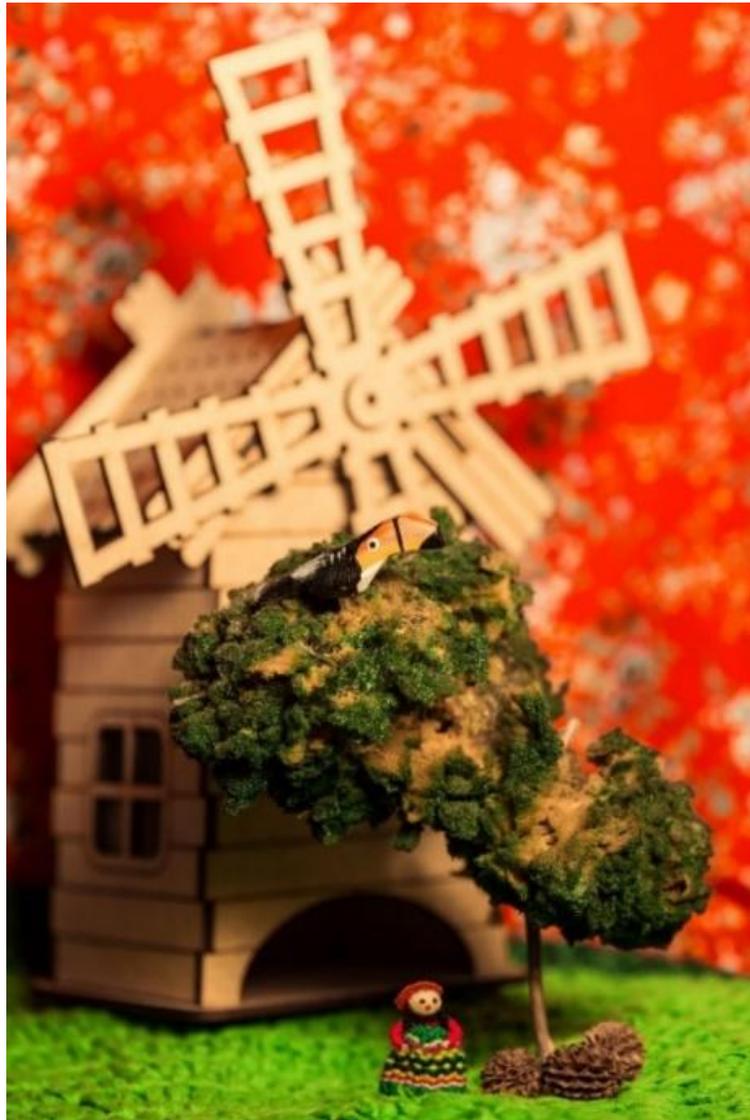
A *Quitapesares*, específica das fotografias de Ana Cândida, trata-se de uma versão miniaturizada, que compõe seu acervo de bonecas, reunidas por conta do hiperfoco, operando similarmente à versão tradicional, ao depurar demandas cotidianas capacitistas, conferindo à artista novos mundos mais acessíveis. As fotos geralmente são realizadas utilizando lente macro (capaz de focar em detalhes), com abertura de diafragma mediana, conferindo uma profundidade de campo considerável, mesmo sob leve desfoque do cenário de fundo. O uso de luzes transversais oferece um efeito mais contrastado às imagens, com sombras bem acentuadas, dando um tom mais dramático à composição imagética.

O aspecto divergente aparece justamente na característica quase etérea das composições fotográficas, com abuso de uma paleta de cores em tons quentes, lhes conferindo vivacidade e uma modulação colorida pronta para aglomerar-se frente aos olhos em “ordem nascente”, como se trouxesse à tona a imagem, o visível, em eco carnal, como visto em Merleau-Ponty (2014, p. 87). Também emerge no uso de uma personagem principal sem dotações estéticas arrojadas. Sua compleição simplória, similar às caricaturas humanóides, desenhadas de forma pueril, não confere aparatos que possam classificá-la como esteticamente palatável, apesar das fotografias atenderem aos requisitos técnicos de enquadramento, aferindo certa harmonia às imagens.

A personagem central, emblemática, que surge, então, como objeto de hiperfoco da autora/fotógrafa, abrolhando, seguidamente, em suas composições imagéticas, como estereotípias visuais, ou “estereotípias em imagens”, traz, sob roupagem lúdica, uma carapaça beligerante, dotando a artista de elementos para transpor as intempéries cotidianas, servindo,

até mesmo, como ponte de acessibilidade comunicacional, dentro de um mundo vivido caótico, segundo sua percepção. Há um caráter interpretativo incrustado, inclinado a traduzir a voz que ressoa dessas manifestações artísticas. A série fotográfica aparece enquanto retrato da vontade de falar e ser ouvida/compreendida, portanto.

Figura 09 – Sobre dragões e outras historietas aladas (Série Fotográfica: Aventuras de uma *Quitapesares*)



Fonte: Site pessoal da autora (2020)

Esta composição imagética (figura 09) traz a simbologia do dragão, materializado enquanto moinho de vento, tal e qual os dragões quixotescos⁵⁸, sob o combate diário de um “cavaleiro andante”, aqui representado pela *Quitapesares*.

⁵⁸ Referência ao livro *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, cujo personagem principal, Alonso Quijano, em seus delírios alimentados pelas leituras de livros de cavalaria, acreditava ser um cavaleiro andante, lutando contra

Figura 10 – Elucubrações poéticas sobre paisagens ideativas... (Série Fotográfica: Aventuras de uma *Quitapesares*)



Fonte: Arquivo pessoal da autora (2024)

Nas composições imagéticas há a busca pelo destino ou pelo horizonte, materializado no arquétipo do próprio lar (ou lugar de abrigo): recai numa verdadeira contradição lúdica, desabando num universo fantástico criado em ideias extremamente utópicas. Ou seja, mesmo no aconchego do lar primevo, há uma necessidade latente de buscar uma fuga, como se fosse uma válvula de escape, ou uma espécie de tentativa demasiadamente pueril de revirar do avesso as determinações de uma vida retilínea. Ora, o que há de retilíneo na vida, afinal? A *Quitapesares*, perdida em si mesma, atravessa a água – ou as nuvens, entre ondas (representação das demandas vividas), tão amareladas quanto os campos de trigo, que lembram os cabelos

dragões para proteger uma linda dama, Dulcineia del Toboso. Entretanto, na realidade, os dragões não passavam de moinhos de vento.

loiros de um Pequeno Príncipe, personagem criado por Antoine de Saint-Exupéry. O simbolismo atravessa a memória e traz consistência à caminhada aventureira da *Quitapesares*.

Figura 11 – Sobre possibilidades do horizonte... (Série Fotográfica: Aventuras de uma *Quitapesares*)



Fonte: Arquivo pessoal da autora (2023)

Figura 12 – Rumos oníricos. (Série Fotográfica: Aventuras de uma *Quitapesares*)



Fonte: Arquivo pessoal da autora (2023)

Figura 13 – Por mares nunca dantes navegados, eu vou... (Série Fotográfica: Aventuras de uma *Quitapesares*)



Fonte: Site pessoal da autora (2022)

Figura 14 – Sobre sonhos... (Série Fotográfica: Aventuras de uma *Quitapesares*)



Fonte: Site pessoal da autora (2023)

Figura 15 – Olhares em conserva⁵⁹ (Série Fotográfica: Aventuras de uma *Quitapesares*)



Fonte: Arquivo pessoal da autora (2024)

⁵⁹ Na foto, a *Quitapesares* retira o peso dos olhares presos aos ditames do sistema econômico e social vigente. Olhares em conserva são vendidos, metaforicamente, e postos à mesa como se fossem artigos de prateleira de supermercado. Há muitos deles, mas geralmente não trazem o arcabouço de subjetividades que um olhar livre e denso traz. O olhar livre é um olhar ampliado em relação ao entorno. É rico em significações e desejos de mudança social. A presença da bonequinha é uma espécie de salvação, ou redenção, em meio à mecanicidade dos olhares dragados pela maquinaria sistêmica vigente.

Figura 16 – Identidades... (Série Fotográfica: Aventuras de uma *Quitapesares*)



Fonte: Site pessoal da autora (2023)

Na série "Criando Mundos", o uso das bonecas e outros símbolos (como o peixe, o moinho, o aquário) também representam a vontade de diluir o peso das demandas diárias, ainda que não estejam sob travesseiros materializados, mas envoltas numa atmosfera de absoluto lirismo. As narrativas se tramam sob a égide do poderio imagético e da articulação onírica das palavras, organizadas poeticamente, atribuindo titulação às fotografias, convidando o espectador ao domínio do próprio psiquismo, para, enfim, elucidar toda fantasia engastada e perscrutar as frestas.

Figura 17 – No fundo do aquário. (Série Fotográfica: Criando Mundos)



Fonte: Arquivo pessoal da autora (2020)

Figura 18 – Fabuloso reino encantado das portas entreabertas, dentro do meu quarto fechado. (Série Fotográfica: Criando Mundos)



Fonte: Arquivo pessoal da autora (2020)

Figura 19 – Entre mundos paralelos. (Série Fotográfica: Criando Mundos)



Fonte: Arquivo pessoal da autora (2020)

Figura 20 – Em busca de sonhos despertos e outras provas de vida. (Série Fotográfica: Criando Mundos)



Fonte: Arquivo pessoal da autora (2020)

O movimento costumeiro da rede de artistas, na atualidade, dispõe de artifícios singulares para enquadrar artistas nas regras de dominação do circuito artístico. Prevaecem construções apegadas ao padrão hegemônico, que não priorizam o abjeto, ou a arte divergente. Mas o sujeito, ao se construir como artista de si – numa edificação autônoma e criativa de si, a partir de uma intenção estético-existencial, ousa resistir aos moldes de subjetividade que lhe são atribuídos –, contudo, acabando restrito às franjas dos circuitos artísticos da sociedade ocidental, aquém das esferas midiáticas, relegados às rotulações pejorativas, normalizadoras e excludentes.

Nas composições de Ana Cândida há a utilização de atributos subliminares, que exigem uma leitura criteriosa das composições imagéticas. Apesar de seguir uma couraça repleta de ludicidade, ainda assim, traz conceituações densas e pouco palatáveis.

3.3 O fazer artístico numa perspectiva do cuidado de si: a emergência das montagens fotográficas como instrumento de provocação do padrão estético hegemônico

O conhecimento de si instaura um novo método filosófico, a partir da busca de uma consciência de si, onde emerge também um novo componente: o sujeito. Segundo Silva (2011), a emersão de um sujeito está condicionada ao “conhecimento de si mesmo”, pautada na produção de saberes sobre o eu, ligado à concepção socrática do “conhece-te a ti mesmo”. O conhecimento de si mesmo está intrinsecamente unido ao “cuidado de si” foucaultiano, que se trata de “uma atitude para consigo, centrada em práticas de meditação e introspecção” (Silva, 2011, p. 24). O cuidado de si é o preceito essencial para a elaboração do sujeito ético a partir dos prazeres, o centro do que constitui, para Foucault, a “estética da existência” ou a “arte de viver”. “Ocupar-se consigo” é essencial para viver com estilo, assim, o cuidado de si é necessário para a preparação de uma vida como obra de arte. “Cuidar de si leva o sujeito a exercer o poder de se constituir de forma estética e ética” (Silva, 2011, p. 45).

Com efeito, vemos que, ao longo dos textos de diferentes formas de filosofia, de diferentes formas de exercícios, práticas filosóficas ou espirituais, o princípio do cuidado de si foi formulado, convertido em uma série de fórmulas como "ocupar-se consigo mesmo", "ter cuidados consigo", "retirar-se em si mesmo", "recolher-se em si", "sentir prazer em si mesmo", "buscar deleite somente em si", "permanecer em companhia de si mesmo", "ser amigo de si mesmo", "estar em si como numa fortaleza", "cuidar-se" ou "prestar culto a si mesmo", "respeitar-se", etc. [...] Ademais - paradoxo suplementar - é a partir desta injunção de "ocupar-se consigo mesmo" que se constituíram as mais austeras, as mais rigorosas, as mais restritivas morais, sem dúvida, que o Ocidente conheceu, as quais, repito (e foi neste sentido que lhes ministrei o curso do ano passado), não devem ser atribuídas ao cristianismo, porém à moral dos primeiros séculos antes de nossa era e do começo dela (moral estóica [*sic*], moral cínica e, até certo ponto, também moral epicurista) (Foucault, 2006, p. 16).

Falar sobre o cuidado de si implica caracterizá-lo primeiramente como uma “atitude para consigo”, que apresentará, como efeito, uma “atitude para com o outro”, em seguida situada no “redirecionar o olhar para si mesmo”, oferecer zelo a si próprio, relacionando essas propriedades com práticas de meditação. Essas propriedades observam a procura por “modificar-se”, por meio de “exercícios espirituais”⁶⁰. A “cultura de si” é um jeito de ser que permaneceu na concepção das “artes da existência”, despontando em díspares maneiras de

⁶⁰ Esta expressão pode ser vista na obra de Pierre Hadot, especificamente no livro *Philosophy as a Way of Life*, de 1995.

“ascese”⁶¹, apresentando como diferencial o “governo de si mesmo”, o “olhar para si”. O “cuidado de si” vai aparecer como inquietação sobre a constituição do sujeito que, não obstante viver entre outrem, traz como apreensão principal a “liberdade de se reinventar”. Acontece uma “autonomia” perante as contingências externas. A “vivência autônoma do sujeito” fundamenta-se na compleição de sua história de vida, onde o ator principal constituir-se-á sempre como ele mesmo. Vira, portanto, participante e autor de uma vida passível de ser contada e apreciada artisticamente (Silva, 2011, p. 48).

Foucault (2005, p. 49) caracteriza a "cultura de si" através do princípio de que “a arte da existência nela se encontra dominada pelo princípio segundo o qual é preciso ‘ter cuidados consigo’”. Tal fato motiva a sua necessidade, conduz o seu desenvolvimento e aparelha a sua prática. Ora, o conceito sobre o qual “deve-se aplicar-se a si próprio”, “ocupar-se consigo mesmo” surgiu há muito tempo na cultura grega. Tal como ocorreu com Ciro, cujo perfil fora descrito como ideal por Xenofonte, não considerando, contudo, que sua existência, relacionada às suas conquistas, fora completada por esse motivo. Nesse sentido, cabe-lhe ocupar-se consigo mesmo, sob o pensamento recorrente em relação às vitórias passadas, que, afinal, não poderia censurar os deuses por não terem concretizado todos os seus desejos, apesar disso, se, como quem atingira coisas grandiosas, “não se pode mais ocupar-se consigo e alegrar-se com um amigo, essa é uma felicidade da qual me despeço com gosto” (Xenophon, *apud* Foucault, 2005, p. 49). Plutarco assegurava que a causa pela qual os cuidados com a terra foram dados aos hilotas é devido ao fato de que os cidadãos de Esparta almejavam "ocupar-se com eles mesmos". Certamente a designação tratava-se do treinamento físico e guerreiro. Porém, a expressão é empregada por Alcebíades de outra forma, aparecendo em diálogo onde Sócrates mostra ao jovem audacioso que é muito arrogante desejar apreender a cidade à sua responsabilidade, oferecer-lhe ditames e competir com os reis de Esparta ou com os soberanos da Pérsia, se não aprendeu ainda o que é imprescindível para governar, ou seja, necessita, principalmente, “ocupar-se de si próprio” (Foucault, 2005, p. 49 e 50).

A temática do cuidado de si vinda de Sócrates, é retomada pela filosofia subsequente, que a coloca no centro da "arte da existência" que ela almeja ser, chegando à configuração de uma "cultura de si", cujo princípio alcançou a norma segundo a qual o “é melhor ocupar-se consigo mesmo” se configura como uma imposição que ronda entre muitas doutrinas diferentes. Da mesma maneira, adotou a forma de uma atitude, de um jeito de agir, carregando contornos

⁶¹ Conjunto de práticas e disciplinas caracterizadas pela austeridade e autocontrole do corpo e do espírito, que acompanham e fortalecem a especulação teórica em busca da verdade.

do viver. Cresceu, assim, em fórmulas, em aprendizados e em receitas que eram pensadas, desenvolvidas, melhoradas e instruídas. Gerou, igualmente, uma “prática social”, oferecendo espaço às “relações interindividuais”, às permutas e comunicações, chegando às instituições. Acendeu, enfim, a chama do conhecimento e provocou a preparação de um saber (Foucault, 2005, p. 50).

Silva (2011, p. 50) coloca que o conhece-te a ti mesmo dependente do “ter cuidado consigo próprio”, sendo necessário “voltar o olhar para si com vistas a obtenção do conhecimento de si”. Assim, “ocupar-se consigo não é, pois, uma simples preparação momentânea para a vida; é uma forma de vida” (Foucault, 2006, p. 601). Alcibiades descobrira que precisava cuidar de si, no mesmo grau em que almejava depois “ocupar-se com os outros”. Significava, então, “ocupar-se consigo, para si mesmo”, sendo imprescindível “ser para si mesmo”, durante toda vida, “seu próprio objeto” (Foucault, 2006, p. 601).

O cuidar de si, o autogovernar-se, ou seja, a forma que leva o indivíduo a constituir a si mesmo como sujeito, se coloca como possibilitador de uma estética da existência, cujas práticas libertadoras engendram os caminhos para que os sujeitos aproximem a vida da arte. Para tanto, é preciso ter alguém que diga a verdade a esse sujeito, francamente e corajosamente: a *parrhesía*. O que irá proporcionar a virtude e a felicidade seria a edificação das condições necessárias para formar a relação adequada consigo mesmo, trazendo o dizer-a-verdade do outro, como elemento primordial do governo que ele exerce sobre o sujeito (Foucault, 2010).

A palavra grega é *parrhesía* [...] que, essencialmente, não é franqueza, não é liberdade de palavra, mas a técnica - *parrhesía* é um termo técnico - que permite ao mestre utilizar como convém, nas coisas verdadeiras que ele conhece, o que é útil, o que é eficaz para o trabalho de transformação de seu discípulo. A *parrhesía* é uma qualidade, ou melhor, uma técnica utilizada na relação entre médico e doente, entre mestre e discípulo: é aquela liberdade de jogo, se quisermos, que faz com que, no campo dos conhecimentos verdadeiros, possamos utilizar aquele que é pertinente para a transformação, a modificação, a melhoria do sujeito (Foucault, 2006, p. 295).

Para que se chegue ao cuidado de si, é preciso transpor uma fenda que permite chegar a dizer o que é imprescindível ser dito, com liberdade. A *parrhesía* permite que exista essa relação do sujeito com o enunciado da verdade, que se consolida no discurso de verdade, onde o sujeito adquire a capacidade de voltar-se sobre si mesmo, por meio de técnicas, como a análise de consciência. O retorno sobre si mesmo é provocado por outrem que, através de seu discurso, induz o interlocutor à reflexão de si mesmo. A *parrhesía* precisa ser buscada próxima à implicação que seu próprio dizer-a-verdade produz no locutor, do resultado que o dizer-a-verdade pode abrolhar no locutor por meio da resposta que ele gera no interlocutor. A *parrhesía*

está centrada, assim, no que aliança o locutor à ideia de que o que ele diz é a verdade, e deve ser situada às implicações que transcorrem do fato de que ele falou a verdade (Foucault, 2010).

Esse movimento rumo à relação do sujeito consigo mesmo, engendra os passos que trazem a estrutura basilar das montagens fotográficas de Ana Cândida. As construções imagéticas são edificadas sob estruturas simbólicas, através de figuras muitas vezes apegadas à ludicidade ou a uma mensagem subliminar incrustada, com a presença de pessoas, ou apenas o uso de seres autômatos, como manequins, bonecos articulados e cabeças de bonecas. As mensagens se repetem, como numa versão imagética da “ecolalírica”, comum em autistas, que reproduzem bastante seus focos de interesse, como por exemplo, a constância do aparecimento de certos brinquedos, dos peixes, do aquário.

A ideia de busca infinda pela liberdade, pelo sonho e pela própria autoimagem, aparece numa identidade visual singular, levantada como mote para alcançar o universo onírico da fotógrafa/artista, muitas vezes derramada enquanto grito incontido, que urge alcançar o outro.

Figura 21 – O Grito (Série Fotográfica Confinamento)



Fonte: Arquivo pessoal da autora (2020)

Figura 22 – Entre grades (Série Fotográfica Confinamento)



Fonte: Arquivo pessoal da autora (2020)

Figura 23 – Escafandro (Série Fotográfica Confinamento)



Fonte: Arquivo pessoal da autora (2020)

Figura 24 – O Banquete⁶² (Série Fotográfica Confinamento)

Fonte: Arquivo pessoal da autora (2020)

Figura 25 – Gula ou Mesa posta, ausente de convidados especiais... (Série Fotográfica Confinamento)



⁶² Em dia de feira, a mesa de jantar será ricamente torta. Em frangalhos, consumiremos, absortos, os retalhos dos corpos perfeitamente expostos. Dissecaremos, calados, oferendas embotadas de alma. Seremos pão e circo de algum banquete grosseiramente gasto. Devolveremos nossos emblemáticos altares ainda vazios. E mastigaremos o nada, fartos de tudo.

Fonte: Arquivo pessoal da autora (2020)

Figura 26 – Para sair... (Série Fotográfica Confinamento)



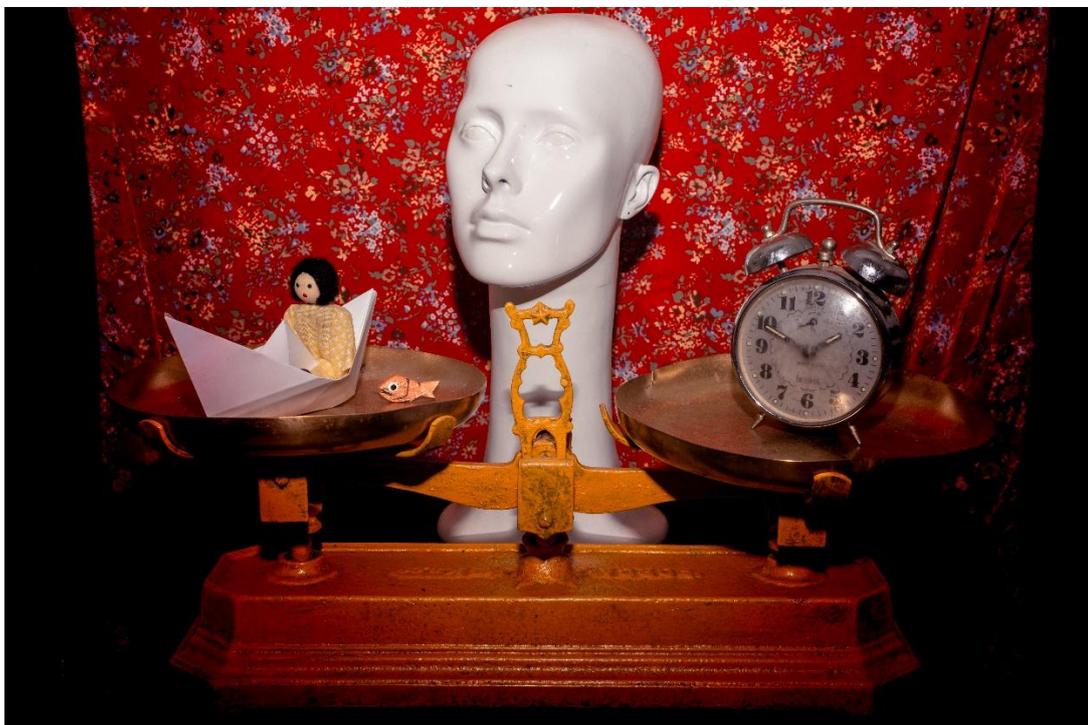
Fonte: Arquivo pessoal da autora (2020)

Figura 27 – Tons do Desespero (Série Fotográfica Confinamento)



Fonte: Arquivo pessoal da autora (2019)

Figura 28 – Do apego aos sonhos, em detrimento da placidez das horas contadas... (Série Fotográfica Confinamento)



Fonte: Arquivo pessoal da autora (2020)

Figura 29 – A escolha (Série Fotográfica Confinamento)



Fonte: Arquivo pessoal da autora (2023)

Ao esculpir-se em simbologia imagética, a fotógrafa se desdobra entre infinitivos cotidianos, ainda que permaneça incrustada aos fatos consumados e às conjecturas pretensamente sábias, que agregam tão somente horas contadas à constante desconstrução de si e posterior emergência egóica, até transbordar para vários espaços de significações. Através da representação de uma busca incessante pela própria imagem, projetada na materialização das suas ideias, em retratos intimistas e montagens fotográficas, pululam os questionamentos sobre qual é o seu mundo, quem ela é e quem quer atingir.

A metáfora visual constante traz a figura pulsante emergindo, por exemplo, em algumas fotos, sob uma carapuça simbólica, encerrada numa estrutura similar a uma casa, uma gaiola ou um aquário sobre sua cabeça, de difícil sustentação, abordando os enigmas que envolvem sua conexão com o meio e consigo, entrelaçando a mente num emaranhado de questionamentos sobre sua autoimagem, até chegar à formação de uma identidade e seus vieses autorregulatórios.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Certas práticas artísticas interferem claramente nas engrenagens que movimentam o cenário político-social do país, indicando estratégias para problematizar a estrutura vigente, por meio da sua maneira de configurar um corpo sensível livre do estigma do modelo de dominação hegemônico. Figueiredo (2012, p. 25) destaca, logo no título de sua tese de doutorado, o termo “trajetórias desviantes” para caracterizar aquilo que foge ao padrão social dominante e às ordens normativas. Assim, esta dissertação apontou que a arte autista segue um descaminho, ao revelar-se e ao desviar-se da ordenação artística vigente, lançando seus movimentos de resistência através de suas diferentes formas de ver e atuar no mundo.

Figueiredo (2012, p. 25) coloca, ainda, que “[...] a arte não é política por causa da mensagem e dos sentimentos que transmite, mas pela distância que mantém dos consensos e pelas invisibilidades, latências e lacunas que constrói”. Neste caso, o desvio acompanha um certo dissenso, sem, no entanto, recorrer à violência, ainda que permaneça atado às relações conflituosas, ainda que continue a incomodar demasiadamente. Figueiredo (2012, p. 25-26) faz uma reflexão extremamente pertinente, ao dizer que “[...] os atos mais violentos e opressores da atualidade são aqueles que buscam acabar com os conflitos impondo uma harmonia proveniente dos interesses dominantes”.

A construção de subjetividades para além dos mecanismos de controle e dominação da estética dos corpos, das manifestações artísticas autorais e demais imagens que emergem do imaginário, traz consigo um arcabouço de possibilidades para encarar a noção do belo e do bom como uma questão de sensibilidade e ampliação de uma ótica sem imposições limitantes e retrógradas, abrindo espaço para a contemplação de elementos estéticos desviantes e possibilitando a construção de imagens que ultrapassem as técnicas de poder vigentes, sobretudo no campo da arte. A criação artística surge, ainda, buscando respaldo nesta perspectiva, enquanto possibilidade de uma nova concepção de moralidade e constituição de um *ethos*, fundamentados na transformação da própria vida, para ressignificar a estética da existência, emergindo com a finalidade de cultivar novos contornos vitais que possam se compor, como atitude crítica, direcionando o sujeito à autonomia para transformar a própria vida.

O panorama da ética como exercício de subjetivação apresenta dados positivos em relação à compleição do sujeito livre, entretanto mostra limitações acentuadas conectadas às discussões da ética contemporânea. Pondo o destaque no sujeito, como pessoa que possui a

capacidade de edificar sua própria subjetividade, são levantadas contendas sobre, por exemplo, que tipo de subjetividade é boa ou ruim, ou como saber qual o melhor caminho de vida, entre outras. Como afirma Ruiz (2006), a resposta aos questionamentos, mesmo as respostas clássicas, não atingiram satisfatoriedade.

Segundo Ruiz (2006, p. 211), dentre as respostas que abarcam muitas escolas filosóficas ocidentais, envolve a ideia de que o alicerce da verdade se encontra na natureza e recorre à “[...] existência de um mundo objetivo de valores que se encontraria na racionalidade natural ou na natureza racional do ser humano”. A racionalidade apresentaria uma possibilidade particular para encontrar “a verdade objetiva dos valores” e, por conseguinte, “a verdade sobre o sujeito”. O que implica que há, certamente, “[...] os valores, a pessoa e a natureza de uma forma acabada, definitiva, conclusiva”. Desta forma, é conferida à razão o dever de encontrar esse “mundo natural dos valores objetivos”. Mas tal aspecto não alcançou, de fato, a definição de um valor, ou ao menos um “princípio ético” que fosse determinante. Outra perspectiva clássica e contemporânea, continua o autor, se trata de recorrer a um “relativismo absoluto”:

O clássico enunciado de Protágoras, ‘o homem é a medida de todas as coisas’, já originou uma vertente de ceticismo clássico sobre a verdade e os valores. A morte de Deus (a respeito do mundo dos valores) anunciada por Nietzsche se situa claramente nesta tendência que levaria a uma conclusão necessária preanunciada por Dostoievski: se Deus não existe, tudo está permitido. Nesta perspectiva todo valor é válido porque a validação dos valores se fundamenta na vontade dos indivíduos. Ao criarmos os valores nos tornaríamos a fundamentação última do bem e do mal. Somos nós que decidimos sobre o bem e o mal: cada um para si, cada cultura dentro de si e cada sociedade com seus integrantes (Ruiz, 2006, p. 211-212).

A alternativa de um relativismo total à fundamentação ética traz diversos questionamentos. Por exemplo, ao aceitar que não existe probabilidade de “diálogo e questionamento intercultural” em decorrência do fato de que a “relatividade dos valores é total”, a resposta aos prováveis questionamentos seria, certamente, afirmativa (Ruiz, 2006, p. 212). “Ao matarmos nietzscheamente a Deus (ao fundamento último do bem) de fato tudo está permitido” (Ruiz, 2006, p. 212).

Assim, Ruiz (2006) aventa que o dilema da fundamentação ética realmente não encontra saída no modelo de subjetivação autônoma, trazendo consigo ainda mais questionamentos. Agora, sobre a presença do outro, que quase nunca aparece mencionada sua importância na ênfase que se dá às formas de subjetivação autônoma como parte potencializadora da força criativa do sujeito e sua responsabilidade por edificar sua subjetividade: a falta da alteridade na prática ética e no procedimento de composição da subjetividade ocasiona consequências

difíceis de solucionar. A carência de alteridade pode ocorrer de inúmeras maneiras, sendo uma delas a negação da “dimensão de pessoa para o outro”. Quando não há a “afirmação da alteridade” como requisito de “validade universal”, o sujeito [se] distinguiria apenas como análogo a um outro que dividiria com ele os mesmos correspondentes “identitários” (Ruiz, 2006, p. 214). Desta maneira, “[...] o outro ou outrem é indispensável na prática de si a fim de que a forma que define esta prática atinja efetivamente seu objeto, isto é, o eu, e seja por ele efetivamente preenchida. Para que a prática de si alcance o eu por ela visado, o outro é indispensável” (Foucault, 2006, p. 158). O outro é, nesse sentido, sucessivamente, “horizonte da prática humana”.

Não é possível ignorar que há interações contraproducentes e, até mesmo, danosas. Todavia, não há como evitar o fato de que essas interações fazem parte, igualmente, do procedimento de subjetivação. O outro não corresponde a um simples “limite natural” ao eu. Não há um eu principal para depois iniciar uma relação com um outro, secundário. O “eu da subjetividade” é continuamente o efeito de um estilo de afinidade intersubjetiva. Mesmo havendo muitas configurações de intersubjetividade contraproducentes, que acabam abafando ou alienando o sujeito (autoritarismos, paternalismos e outros), é preciso salientar, de maneira contundente, que a constituição da subjetividade, seu crescimento como pessoa, se dá a partir da relação com os outros (Ruiz, 2006, p. 216).

O outro se integra, então, ao circuito da maquinaria normalizadora, havendo uma relação de interdependência entre o eu e o que é normalizador, a partir de uma noção do que é o outro. Essa consciência da relação entre o eu e o outro insere todos no mesmo circuito, ou seja, todos estão no mesmo desígnio de precariedade, sendo quaisquer sujeitos passíveis de luto. Assim, a questão do luto é definida por um conjunto de condições que tornam alguns corpos merecedores de indignação pública⁶³, por exemplo, e outros não, ou seja, “[...] certas vidas serão altamente protegidas, e a anulação de suas reivindicações à inviolabilidade será suficiente para mobilizar as forças de guerra. Outras vidas não encontrarão um suporte tão rápido e feroz e nem sequer se qualificarão como “passíveis de ser enlutadas” (Butler, 2019b, p. 36).

As construções identitárias individuais fazem com que não se reconheça a vida de determinadas pessoas e acaba gerando a distribuição desigual de luto e o esvaziamento de discursos. Por isso existe a força do poder da norma, da lei. Ao argumentar sobre amparo contra a discriminação, isto é feito a partir de/como um grupo ou uma classe. Nessa linguagem e nesse

⁶³ Como no caso de quaisquer tipos de preconceito, algumas pessoas são dignas de luto público e outras são relegadas à invisibilidade.

contexto, é preciso apresentar o sujeito como ser delimitado, distinto e delineado diante da lei, uma comunidade marcada por algumas propriedades comuns. Certamente, os sujeitos devem ser capazes de empregar essa linguagem para asseverar proteções e direitos legais. Entretanto, apesar de que essa linguagem possa situar a legitimidade dos sujeitos inclusos em um enquadramento legal aceito nas versões liberais da ontologia humana, não confere justiça à paixão, ao luto e à raiva, os quais arrebatam os sujeitos de si mesmos, prendendo-os a outros, ou seja, ligando-os a vidas que não são as deles mesmos. Para Butler (2019b), essas são as bases para uma vida precária e atravessam a questão de onde estão as vidas que importam. Sugere, então, a elaboração de uma ética que possa conceber como essencial a precariedade do Outro, uma ética que pode ser chamada de ética do reconhecimento.

O esvaziamento do humano que é efetuado pela imagem na mídia deve ser entendido, no entanto, em termos do problema mais amplo no qual os esquemas normativos de inteligibilidade estabelecem o que será e não será humano, o que será uma vida digna de ser vivida. [...] Esses esquemas normativos operam de outras formas, não apenas com a produção de ideais do humano que diferenciam aqueles que são mais ou menos humanos. Às vezes esses esquemas produzem imagens do menos que humano disfarçado de humano para mostrar como o menos que o humano se disfarça e ameaça enganar aqueles que poderiam pensar que reconhecem um humano ali, naquele rosto. Mas às vezes esses esquemas normativos funcionam precisamente por não fornecerem uma imagem, um nome, uma narrativa, de modo que nunca houve vida e nunca houve morte (Butler, 2019b, p. 128).

Para Butler (2019b, p. 128), os dois modos distintos de poder normativo apresentados mostram que o primeiro atua na construção de uma “[...] identificação simbólica do rosto com o inumano [...]”, abandonando a apreensão do humano, em cheque. Já o segundo opera em relação ao “apagamento radical”, de maneira que nunca existiu um humano, nunca existiu uma vida e, logo, nunca ocorreu assassinato de fato, por exemplo. No primeiro exemplo, alguma coisa que já insurgiu no império da aparência carece ser contradito como “reconhecidamente humano”. No segundo exemplo, a “esfera pública da aparência” é formada tomando como alicerce a exclusão dessa imagem. A tarefa reside no estabelecimento de formas públicas de ver e ouvir que responderiam aos brados humanos em meio à “esfera da aparência”, pois é exatamente nesta esfera que o esboço destes brados se tornara uma esfera exageradamente inflada, no intuito de “racionalizar um nacionalismo voraz”, ou foi, então, inteiramente extinto, considerando que as duas escolhas, finalmente, são iguais. Tal fato seria uma das alusões “[...] filosóficas e representacionais da guerra, uma vez que a política — e o poder — funciona

em parte por meio da regulação do que pode ser mostrado, do que pode ser ouvido” (Butler, 2019b, 128-129).

O reconhecimento só é possível quando se afirma a identidade do outro, e isso se dá através da apreensão do elo que há de humano em todos. É preciso ter uma reciprocidade de reconhecimento: capacidade de sentir o outro. O que o impede é a ideia de incapacidade de sentir o luto, por causa dos dispositivos de poder. Nos esquemas normalizadores e normativos, há vidas passíveis de serem enlutadas, quando os governos determinam as regras normativas para gerir as condutas, legitimando vidas a serem vividas. Esse quadro está dentro de um esquema de legislação, sob um lugar de observação da lei. Não ocorre, portanto, sob uma perspectiva de reconhecimento, mas são legitimados dessa forma, num enquadramento de vidas que podem ser, inclusive, exterminadas, quando não há uma representação delas. É preciso tornar o luto algo político, aventando uma nova proposta de uma ética do reconhecimento, priorizando a categoria de humano. A exclusão de determinadas pessoas em vários níveis (sociais, nos espaços de poder, entre outros) é feita por um grupo de dispositivos que movimentam as práticas hegemônicas, normalizadas cotidianamente. Os próprios dispositivos que alimentam as polaridades de lutas, na verdade, e assumem uma identidade individual performativa, engendram a exclusão de outras categorias. O problema reside nas estruturas de racionalidade de direcionamento de condutas, ou seja, nos campos de saber que produzem as estruturas normalizadoras. O reconhecimento do outro visa despertar a consciência de outrem na vida precária, colocando o sujeito num lugar de solidariedade, necessita de um afastamento do enquadramento do poder, para reavivar identidades sociais em detrimento de identidades individuais. O reconhecimento não torna o eu igual ao outro. O diferente vai promover a constituição da identidade, no entanto (Butler, 2019b).

Castro (2018, p. 296) menciona Foucault (2005), trazendo a ideia de que não existe uma subjetividade apartada dos “regimes de verdade”, ou seja, separada dos “discursos normativos” que avalizam “inteligibilidade ao sujeito”. A partir do momento em que o sujeito inicia uma interlocução e uma relação com seu semelhante, passa a participar “da trama de valores e crenças socialmente aceitas”. São justamente as crenças, ideias, valores e padrões que moldam as subjetividades. O fato de o sujeito ser moldado subjetivamente por discursos de verdade, que existem em uma dimensão temporal superior — por se tratar de ideias que precederam ao nascimento, e possivelmente, continuarão depois da morte —, não impede que esse sujeito execute sua capacidade crítica e reflita sobre a sua relevância para sua identidade. Pode-se dizer que qualquer identidade é traçada tendo em vista que aquele que garante seu “reconhecimento

e inteligibilidade” permanece repartindo configurações discursivas corriqueiras, intercedidas por “valores e princípios socialmente compartilhados” (Castro, 2018, p. 296). No momento em que o sujeito se dispõe “criticamente com relação a um regime de verdade”, ousa não ser mais reconhecido, fixando-se na esfera da inteligibilidade e tendo a sua identificação como sujeito moral examinada. Embora aflore esse elevado ímpeto de ininteligibilidade, a “eticidade do sujeito” apareceria precisamente na medida em que improvisa o uso da sua reflexividade e discute os códigos morais que tecem sua identidade moral. Mesmo assim, necessitará abraçar uma outra concepção discursiva que o faça virar moralmente visível. Essa concepção discursiva, considerando que sucessivamente é intercedida pela linguagem, pelos símbolos, pelas representações, pelos conceitos, acaba ultrapassando esse sujeito (Castro, 2018, p. 296).

Segundo Castro (2018, p. 297), a crítica do sujeito de Foucault coloca como arcabouço ético basilar a relação do sujeito “consigo mesmo”, mas, segundo Butler (2005), o arcabouço ético basilar está inserido na relação de reconhecimento do eu com o outro. Quando Foucault (2006) analisa o tema do cuidado de si, acaba averiguando a importância do mestre no ato de dirigir a investigação de si e no cuidado de si. Considerando o diálogo platônico *Alcibíades*, aparece um Sócrates dirigindo Alcibíades ao questionamento sobre o que lhe é próprio:

Assim, toda a segunda parte do Alcibíades era, pois, consagrada a esta questão: o que é ocupar-se consigo mesmo? O que é, primeiramente, este si mesmo com que se deve ocupar-se? Resposta: é a alma. E em que deve consistir este cuidado que se endereça à alma? Pois bem, o cuidado que se endereça à alma está descrito no Alcibíades como sendo essencialmente o conhecimento da alma por ela mesma, o conhecimento de si (Foucault, 2006, p. 507).

Sem considerar o papel mediador de Sócrates, Alcibíades permaneceria ignorante de si, provavelmente. Neste sentido, é sob a resposta dada a alguém que aponta o questionamento “quem é você?” que o sujeito é chamado a oferecer uma explicação sobre si. A temática sobre o sujeito moral abrolha a partir de uma convocação à explicação, à inquirição “quem somos?”. Contudo, as crenças aventadas para situar uma consciência moral e uma narração sobre si são originárias do meio social, assim, toda narrativa é atravessada por códigos sociais comuns de inteligibilidade, o que impossibilita a geração de uma narrativa de si que seja somente do sujeito (Castro, 2018, p. 297).

Judith Butler (2005), seguindo essa linha de raciocínio, defende uma nova ética do reconhecimento na qual o desconhecimento de si, do sujeito, ou seja, o desconhecimento de suas possibilidades de subjetividade para consigo mesmo, não constitua um obstáculo à sua conduta moral. Mas, por outro lado, “[...] é precisamente em virtude da opacidade do sujeito

para em si que ele incorre e sustenta alguns de seus vínculos éticos mais importantes [...]” (Butler, 2005, p. 20, tradução nossa). Ou seja, é sob suas relações com outrem que o sujeito é opaco para si mesmo, considerando essas relações com os outros como o lugar de sua responsabilidade ética.

Toda vez que o sujeito é chamado à explicação de “quem é” de fato, sua relação consigo é atravessada, caindo no lugar da comunicação, da historicidade de si e do diálogo, que é caracterizado por múltiplos veículos alheios, como, por exemplo, a própria relação com o seu interlocutor e, ainda, as possibilidades de definição de si dadas ao sujeito naquele instante, como também o argumento do discurso. O interlocutor não se enquadra na neutralidade, mas se encontra traspassado por símbolos presentes nas interações sociais, incluindo, por exemplo, relações de poder. Em outra perspectiva, segunda a visão da teoria ética do reconhecimento proposta por Butler (2005), a aptidão para asseverar aquilo que em si é casual e desconexo pode admitir um espaço mais aberto de reconhecimento. A visão hegeliana da estrutura de reconhecimento aponta que a procura pela afirmação de si passa pelo “espelhamento do outro”, desta maneira, o outro tem “um campo linguístico e normativo de inteligibilidade” similar. Em relação à ética pós-hegeliana do reconhecimento, esse “espelhamento” não continua sendo condição indispensável para atingir reconhecimento. No momento em que o sujeito admite que sua identidade se constitui enquanto caracterizada pela opacidade, ou seja, não admite a si mesmo genuinamente, considerando que toda fala sobre si compete a um “universo linguístico e de crenças que o ultrapassam”, há, finalmente, uma abertura para o reconhecimento de opacidade similar em outrem. Assim, é justamente esse ofuscamento parcial sobre si mesmo que conectaria sujeitos (Castro, 2018, p. 298).

A proposta desta pesquisa trouxe uma possível alternativa à rigidez do enquadramento do sujeito, em decorrência da configuração social hegemônica, que seria uma resignificação das formas de pensar dessas categorias que parecem estanques, mas que poderiam assumir uma proximidade ao outro através de uma leitura fora do campo individual e de um grupo, uma leitura criativa, que pode ser direcionada pelo fazer artístico, baseada em subjetivações infundas, que subvertam as fronteiras da maquinaria de dominação dos sujeitos, aventando a emergência de uma outra linguagem, que aproxime as interações comunicacionais, diluindo as margens que estreitam o reconhecimento de outrem.

O processo criativo da artista/autora Ana Cândida Carvalho é uma ferida aberta, cujas bordas ensanguentadas fincam rastros, através de uma salmoura esparsa, que contamina o entorno, ao deixar-se arranhar pelos lampejos do dia. Suas braçadas, desleixadas e espaçosas,

lançam-se ao tempo, atíçando o pensamento, corrompendo sua envergadura e desestruturando sua compleição rotineira, mesmo sob influência voraz das velhas amarras cotidianas. As amarras são impressas em papel fotográfico, metaforicamente, apesar dos detalhes estarem em total confluência com a realidade: cor, luz, textura, contraste, profundidade de campo, se coadunam entre si, resultando na obra de arte. Há movimento na cadência das formas, gerando algo além de uma equação estanque: um caleidoscópio especular, cujas hastes refletem algo revelador, monstruoso.

Esta máscara cativa, sustentada cotidianamente, esconde uma coisa, talvez parte de um eu. Talvez o eu inteiro. E o que carrega no colo, como um apêndice totalmente dispensável, não passa de resquício daquele espelho torto, disforme, mas fantasisticamente ileso, apontado anteriormente. Ora, um sorriso caricato, ameno, anuncia a rendição momentânea: “és, onde a certeza não habita” — repete! E, na inteireza da ecolalia, vomita, finalmente, em palavras, o que a define, de fato. Cala, então, por um tempo, tentando afirmar-se completamente, em vão. Há mais desses gritos internos neste não lugar que a acolhe em segredo, admite. Mas é preciso manter-se alheia, inclusive, para não se perder de si mesma.

O alheamento se confunde com a estranheza, diante do não habitual. O que falta à imagem captada é algo no plano da sensação diante do vivenciado no momento da captura, algo que inevitavelmente se perde junto ao lampejo do passar do tempo, mas que se torna outra coisa, extraída daquele vazio que permite ou alimenta a necessidade de sobrepor a imagem mental (a lembrança) à imagem material (o conteúdo fotografado): o vazio é o que traz à tona o “poder da imaginação” (Taminiaux, 2009, p. 62). E, como diria, então, o próprio Taminiaux (2009, p. 62, tradução nossa), em *O Paradoxo da Fotografia*, “[...] a imagem permanece uma forma aberta que nunca termina diante de nossos olhos”. É, talvez, nesse espaço do incômodo, da não habitualidade, que se concentra grande parte da força da imaginação que, aliás, não se estagna sob os confins do olhar, nem recua o passo diante da necessidade de apreender o impossível em si mesmo — aquilo que constitui o sujeito como abjeto, imerso no escopo da experiência encoberta pela falta constituinte do ser, em seus próprios termos de ausência, aludindo novamente a Kristeva (1988). O sujeito, portanto, é alocado fora de si e, estando, ainda, sob a nulidade de um espaço para chamar de seu. A abjeção o expõe à inconsistência de uma embarcação à deriva, amparada na poética do movimento das ondas. O movimento grosseiro e intermitente aproxima-se do grotesco.

A ideia do grotesco resvala nos argumentos do surrealismo. O primeiro manifesto surrealista, empreendido por Breton (1928 *apud* Kayser, 1986, p. 140), inicia suas preleções

sob o manto da “[...] luta contra a lógica e o racionalismo [...]”, em cuja estrutura fora “[...] comprimida a cultura moderna [...]”, esgarçando os encadeamentos racionalísticos da concepção de mundo em vigor, além de quebrar “[...] as conexões enganosas que os sentidos oferecem [...]”, até alcançar os preceitos freudianos, pois o surrealismo apreendia o inconsciente como terreno fértil para sua nova arte e nova cultura, em geral. Ainda que a quebra da lógica aproxime do grotesco, sobremaneira, esta “reunião do heterogêneo”, “abolição da ordem temporal e espacial”, “exigência do absurdo”, “retorno ao inconsciente” e o “sonho como fonte de criação”, levam os programas para outros caminhos que não os deste grotesco. Ou seja, na medida em que os sujeitos imbuídos dos caracteres surrealistas “[...] não criavam a partir da negação do que existira até então [...]”, entretanto se embrenhavam no terreno das diferentes técnicas do automatismo psíquico, seguindo o “[...] ditado do pensar com exclusão de qualquer controle elaborado pela razão [...]” (Breton, 1928 *apud* Kayser, 1986, p. 140), houve um ímpeto para novos conhecimentos, onde partiriam para a investigação de um novo mundo, que não apontava, na verdade, o horror, mas, sim, o maravilhoso. E aos poucos o “espírito” reconhece um valor maior de realidade nas imagens surreais.

No que se refere ao grotesco, tal questão sempre volta a representar-se em relação às obras surrealistas, pois não se fundamentam em determinada antropologia, mas numa nova forma de ver o universo e, especialmente, as coisas. Assim, compete suspender as relações cotidianas entre os objetos, para acionar os seus elementos de plano de fundo na estranheza das coisas. Ou seja, alcança-se o estranhamento pela “união do heterogêneo” (de tal forma que há uma dissolução da ordenação temporal, onde, por exemplo, coisas da Antiguidade ficam lado a lado com os objetos modernos), por intensa iluminação, que “enigmatizam o representado”, e pela instauração da objetualidade (Kayser, 1986, p. 141). Certamente, pode faltar caráter ameaçador, próprio do grotesco, neste mundo que se tornou demasiadamente visível, enquanto a magia da objetualidade continua o centro do conteúdo. Neste sentido, o autor aponta os quadros de Giorgio de Chirico (como o quadro *O Grande Metafísico*), que acendem uma estranheza do mundo como se trouxessem algo de sinistro. Percebe-se, portanto, um “enrijecimento da vida na ausência mecânica da alma” (Kayser, 1986, p. 141). A impassibilidade opera como indicativo de uma função rarefeita do ar, onde a própria respiração se torna algo árduo. As linhas acentuadas e as superfícies planas da geometria se superpõem ao orgânico, sendo possível apreender que em De Chirico, ao invés de entes humanos, o que pode ser visualizado são seres autômatos. Também é possível antever a combinação de domínio sob a qual permanecem destruídas as ordens de orientação no mundo e permanece, portanto, a

mistura do mecânico e do orgânico. O que é aparentemente mais chocante seria a mescla do que é temporalmente heterogêneo com o que põe em voga a ordem temporal vigente. No momento em que estátuas antiquíssimas são sobrepostas a elementos banais da modernidade, por exemplo, então uma consciência histórica da cultura humana moderna se torna arriscada. Foi, precisamente, a crise de consciência histórica de Giorgio de Chirico que apontou os primórdios movimentos do surrealismo.

Os movimentos evolutivos do surrealismo trazem, inclusive, um Salvador Dali ligando sua obra ao sonho e a Freud, superando-os, através da constituição de uma teoria própria, “o método crítico da paranoia”, cuja pretensão seria de consolidar as imagens da irracionalidade concreta, furiosamente, e de maneira audaciosamente precisa. Sendo assim, há uma pretensa verdade no conteúdo que emerge da irracionalidade (Kayser, 1986, p. 144).

Indo no aporte dessas passadas às práticas artísticas e construções imagéticas, é possível alcançar significações que aludem às composições de Ana Cândida Carvalho, seja na ludicidade e profusão dos múltiplos planos, que pululam em suas obras, ora sob a presença de figura pulsante, ora sobre a emergência de seres autômatos, até alcançar as formações oblíquas, sombreadas de maneira inquietantemente precisa. Há a fidelidade fotográfica que torna imprecisa a intenção do observador perseverar, como contemplador diante das composições, mas a justaposição de elementos, não só nas montagens digitais como nos demais exemplos da obra, traz uma compleição enigmática ao conteúdo apresentado, que alude à lógica dos sonhos.

Connelly (2020) já dizia que a fotografia poderia abrir as portas para um mundo onírico, onde o grotesco poderia ser aceito como natural e inclusive como belo, ao invés de registrar, simplesmente, o que ele chama de “aberrações da natureza”. Como lugar habitual do grotesco, o corpo e as suas normas se concentravam como a causa para o apagamento das diferenciações entre as coisas, acarretando a sua distorção e até mesmo a sua completa fragmentação. Dessas “violações” emergiriam, vigorosamente, inovadoras criaturas. A fotografia surreal, sendo o artifício artístico que se associa à representação da realidade visível de maneira mais acelerada, pode parecer isenta aos descomedimentos da natureza ou da cultura associados ao grotesco. Seria fácil esperar que a “verdade” da captura fotográfica abreviasse o grotesco à “transcrição científica das categorias limitadas” e, assim, seria relativamente acastelado de raridades naturais, como, por exemplo, “[...] os hermafroditas fotografados por Nadar no século XIX, as fotografias médicas de amputados da Guerra de Secessão ou fotografias de ‘monstros da natureza’ como as mulheres barbudas [...]” (Connelly, 2020, p. 350). Contudo as capturas imagéticas da câmera podem ser manejadas facilmente e ninguém apreendeu de maneira mais

acertada a potencialidade criativa da manipulação do que os fotógrafos surreais (Connelly, 2020).

Para o autor, o grotesco demonstrou ser o meio ideal para superar os limites da “correção anatômica”, permitindo que as divergências físicas, por exemplo, dessem abertura às possibilidades psíquicas (Connelly, 2020, p. 351). As composições surrealistas sugerem transcender às demarcações “normais” da realidade (Connelly, 2020, p. 351). Sabe-se que o grotesco já é revolucionário em sua deformidade. Num sentido político, então, prevalece a anarquia, onde há fluidez das fronteiras que limitam e compõem as obras, as identidades estão confusas e os parâmetros que ordenam o mundo são borrados. Talvez a inclinação ao uso da fotografia como meio de visitar o grotesco seja, inclusive, o aceno mais revolucionário impetrado. As fotografias surreais se utilizam de um meio associado ao realismo concreto da imagem exterior representada para alcançar o fantástico, o monstruoso e as impossibilidades do imaginado. Tal como Freud apontava sobre a repulsão que sobrevinha ao sujeito ao se deparar com os elementos do inconsciente vindo à consciência, emerge também o sentido das fotografias surrealistas, quando o conteúdo capturado pelo fotógrafo irrompe em algo mais, onde se pode experimentar uma “concretização do elo freudiano”, onde a clarividência e a lógica da temporalidade linear esboçam, no mesmo passo, os demônios do caos (Connelly, 2020, p. 31). Assim, o realismo da fotografia reforça a repulsão experimentada pelo sujeito que observa a obra, considerando que as violações do grotesco estão anuídas à sua superfície como frios fatos (Connelly, 2020, p. 379).

Manifestações artísticas, como as de Ana Cândida Carvalho, se propõem, sobretudo, ao papel de resistência, de um ato político diante das configurações sociais hegemônicas, cuja rigidez costumeira impede, muitas vezes, olhares mais arrojados em relação ao horizonte infindo. Neste intuito, as fotografias emergem usando elementos que aludem ao grotesco, destituindo a realidade de contornos regulares, como, por exemplo, com o uso da metáfora de um banquete de cabeças de boneca de porcelana em meio a aranhas, sobre uma mesa farta de ausências (não há convidados), enfeitada por flores mortas e uma luminária empoeirada e, ainda, com a presença de uma figura pulsante contraditoriamente adormecida diante da paisagem confusa. A mesma confusão pode ser visualizada nas colagens digitais. Até mesmo nas fotografias da *Quitapesares* há esse apego ao grotesco, no próprio uso de uma boneca em miniatura, de compleição assustadora, cujos fios aparecem desgrenhados, o arame que a sustenta encontra-se descomedidamente torto e sua constituição física simplória se confunde com os traços de desenhos pueris caricatos, sem modelagem arrojada.

O uso do lugar de fala, como prospecto de um espargir artístico autista, derramado como um regurgitar frouxo, ainda que ensimesmado, sob resquícios dos mecanismos repressores cotidianos, já é ato notório de oposição ao meio, que amordaça e dociliza o sujeito. Ampliar focos de resistência aos ditames da maquinaria de controle através de manifestações artísticas pontuais, lançadas, principalmente, às redes sociais, através de galerias virtuais, poderia ser o ponto culminante que levaria ao grito. Um grito que clama pela necessidade de existência em um mundo capacitista inacessível.

A caracterização corrente (biomédica em especial) atribuída ao autismo configura o corpo autista como incapaz de realizar uma leitura sobre si mesmo, nem, tampouco, como ser no mundo, similar ao que ocorre na anosognosia, estabelecendo um ordenamento normativo configurado em torno da ausência de si e destituído de aparatos consistentes para perceber o outro. No entanto, uma visão que se coaduna com a perspectiva da neurodiversidade irá se ater à descrição do intenso processo de apropriação do entorno a partir do contato e da comunicação da pessoa autista com sua própria corporalidade.

A literatura biomédica destitui do corpo autista a faculdade de pensar sobre si mesmo: relega estes sujeitos a uma eterna hiância⁶⁴, atrelada ao silêncio de sua corporalidade. A padronagem social, meramente utilitarista, imposta aos corpos autistas, não abre espaço para subjetivações que permitam perscrutar as frestas e restituir seu lugar de fala. É preciso, pois, transitar entre línguas estranhas, apreendendo, inclusive, as arestas e os contornos da própria existência, como ser no mundo autista, devolvendo matizes à paleta de cores do mundo vivido, afinal.

Desta forma, seguindo os caminhos da arte autista divergente, a pesquisa poderá se desdobrar galgando ainda mais o afastamento da ordenação estética hegemônica, revelando as engrenagens da maquinaria de controle dos sujeitos, sobretudo no campo estético, lançando um movimento de resistência contra a trama de poder, que apregoa uma relação de autoridade sobre o corpo humano, manipulando seus comportamentos, através das instituições disciplinares. A ideia é buscar refletir acerca das subjetivações que emergem do lugar do corpo próprio de uma pessoa autista, artista visual (no campo da fotografia), identificando os caminhos por onde essa corporalidade perpassa, até alcançar o núcleo do mundo vivido, a partir de uma estética da existência e, possibilitando a insurgência de concepções imagéticas que não se encerram em si mesmas, num movimento contínuo que envolve o processo de “ver” e “ser vista”.

⁶⁴ Termo psicanalítico que se refere ao espaço entre o que não existe e o que está prestes a existir, relacionado ao cotidiano do sujeito.

REFERÊNCIAS

- ABRAÇA. Associação Brasileira para Ações por Direitos das Pessoas Autistas. Manifesto da Neurodiversidade Interseccional Brasileira. **ABRAÇA**, Fortaleza-CE, 18 jun. 2021. Disponível em: <https://abraca.net.br/manifesto-da-neurodiversidade-interseccional-brasileira/>. Acesso em: 18 fev. 2024.
- ASD GUIDELINES. **Council of Autism Service Providers**. 3ª edição. Lexington: Casproviders, 2024. Disponível em: <https://abrir.link/NPIYDhttps://abrir.link/NPIYD>. Acesso em: 24 mai. 2024.
- AUGÉ, Marc. **Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity**. London, New York: Verso, 1997.
- AZEVEDO, Denis de Souza e CAMINHA, Iraquitán de Oliveira. Ser no mundo, mundo vivido e corpo próprio segundo Merleau-Ponty. **Dialektiké**, Dossiê Filosofia do Corpo, 2015.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço Reis e Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- BAGGS, Amanda. **In my language**. Disponível em: <http://www.interactingwithautism.com/section/understanding/media/representations/details/12>. Publicação em 2007. Acesso em: 20 fev 2023.
- BAGGS, Amanda. Up in the clouds and down in the valley: my richness and yours. **Disability Studies Quarterly**. v.30, n.1, 2010.
- BETTELHEIM, Bruno. **A fortaleza vazia**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BIALER, Marina. Linguagem e Autismo: o estudo da literatura escrita por autistas. In: MAGNANI, Luiz Henrique; RÜCKERT, Gustavo Henrique. **Linguagem e autismo: conversas transdisciplinares**. Catu: Editora Bordô-Grená, 2021.
- BUTLER, Judith. **Giving an Account of Oneself**. New York: Fordham University Press, 2005.
- BUTLER, Judith. **Corpos que Importam: Os limites discursivos do “sexo”**. Tradução Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: n-1 edições; Crocodilo Edições, 2019a.
- BUTLER, Judith. **Vida precária: Os poderes do luto e da violência**. Tradução Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019b.
- CANDIDO, Gisele Batista. **A Arte na Filosofia de Merleau-Ponty**. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2007.
- CARVALHO, Ana Cândida. Prefácio. In: CARVALHO, Alisson [*et al.*]. **Antologia Poética Pele**. Teresina: Geleia Total, 2019.

CARVALHO, Ana Cândida. **Autismo**. Teresina: Associação de Amigos dos Autistas do Piauí - AMA/PI, 2023, p. 1.

CARVALHO, Ana Cândida. Post do dia 01 de abril de 2021, publicado no Instagram “**Ana, na hora do chá...**” Disponível em:

<https://www.instagram.com/naoleiopartitura/>. Acesso em: 18 mar 2024.

CASTRO, Susana de. Ética do Reconhecimento Revisitada. **Problemata: International Journal of Philosophy**, 2018

CONNELLY, Frances S. **Grotesco y arte moderno**. Madrid:Editorial Machado Libros, 2020.

DAVIS, Lennard J. **Enforcing Normalcy: Disability, Deafness, and the Body**. New York: Verso, 1995.

DESCARTES, René. **Discurso do Método**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FARIAS, Norma; BUCHALLA, Cassia Maria. A Classificação Internacional de Funcionalidade, Incapacidade e Saúde da Organização Mundial da Saúde: conceitos, usos e perspectivas. **Revista Brasileira de Epidemiologia**, 2005. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/rbepid/a/grJnXGSLJSrbRhm7ykGcCYQ/?lang=pt>. Acesso em: 10 mai. 2022.

FIGUEIREDO, Valeska Marlete Guimarães. **Trajetórias desviantes: implicações estéticas e políticas na dança da Cia Borelli e do Núcleo Artístico Vera Sala**. Campinas, SP. 2012. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284420>. Acesso em: 17 set. 2021.

FONTENELLE, Plínio Santos. **Da percepção à visão radical do mundo: a condição de abertura do plano das imagens no percurso de Merleau-Ponty**. Universidade de São Paulo: São Paulo, 2014.

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura na Idade Clássica**. Editora Perspectiva S.A.: São Paulo, 1978.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**. Martins Fontes: São Paulo, 2001.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 3: O cuidado de si**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal LTDA, 2005.

FOUCAULT, Michel. **A Hermenêutica do Sujeito**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Segurança, território, população: Curso dado no Collège de France (1977-1978)**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Editora Vozes: Petrópolis, 1999.

FOUCAULT, Michel. **O governo de si e dos outros**. Martins Fontes: São Paulo, 2010.

FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Edição Standart Brasileira. Volume XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FURLAN, Annie Simões R.; FURLAN, Reinaldo. **Arte, linguagem e expressão na filosofia de Merleau-Ponty**. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/ars/a/YznWqQFm6bvXtRMDgBmMh7g/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 02 de jul. 2022.

GILBERT, Ana Cristina; KELLERMAN, Paulo. Geografias corporais: dança, corpo e deficiência. **Interface** (Botucatu), 2020; p.1-28.

HUSSERL, Edmund. **Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica**. Tradução: Márcio Suzuki. 2. ed. Aparecida-SP: Ideias e Letras, 2006.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco: configuração na pintura e na literatura**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1986.

KRISTEVA, Julia. **Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline**. Siglo XXI, 1988.

LUCENA, Francisco Almeida de. **Merleau-Ponty e a Experiência Estética do Mundo**. Universidade Federal da Paraíba: João Pessoa, 2017.

MANNING, Erin. **The Minor Gesture**. Bogart, Georgia: Duke University Press Durham And London, 2016.

MELLO, Anahí Guedes de. **Deficiência, incapacidade e vulnerabilidade: do capacitismo ou a preeminência capacitista e biomédica do Comitê de Ética em Pesquisa da UFSC**. Ciência & Saúde Coletiva: MelloAG, 2016.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A prosa do mundo**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Trad. Paulo Neves e Maria E. Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. **Merleau-Ponty: o corpo como obra de arte e a inexatidão da verdade**. Natal-RN: Cronos, 2008

O'CONNOR, Patricia T.; KELLERMAN, Stewart. **Sabotaging a language myth**.

Grammarphobia: 2010. Disponível em:

<https://www.grammarphobia.com/blog/2010/09/sabotage.html>. Acesso em: 27 jul. 2023.

ORTEGA, Francisco. Deficiência, autismo e neurodiversidade. **Ciência & Saúde Coletiva**. ABRASCO: 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/csc/a/CPcMbsxyfF3CXSLwTcprwC/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 17 set. 2022.

PASSOS, Fábio Abreu dos. A nudez da pessoa com deficiência: por uma nova estética antinormativa. **Revista de Ciências Humanas e Sociais: Missões**, 2020. Disponível em: <https://www.fabiopassos.com/textos>. Acesso em: 17 set. 2021.

PEQUENO, Marconi. O belo, o sublime e a formação do juízo estético em Kant. **Cartema**, Nº 4 - Ano 3, 2015.

PEREIRA, SérgioVieira. **Merleau-Ponty uma Ontologia do Visível**. Universidade Federal do Rio Grande do Norte: Natal, 2016.

POUGET, Emile. **A Sabotagem**. [S.l.] CNT de Compostela, 2011.

REIS, Alice Casanova. A experiência estética sob um olhar fenomenológico. In: **Pepsic Periódicos Eletrônicos em Psicologia**. Rio de Janeiro: Arquivos Brasileiros de Psicologia, 2011. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-52672011000100009. Acesso em: 01 ago. 2023.

RIES, Igor Lucas. **“Somos Autistas”**: Uma Cartografia Afetiva de Enunciados de Neurodivergentes no instagram. Curitiba: Universidade de Tuiuti do Paraná, 2023.

RÜCKERT, Gustavo Henrique. In our Language: um manifesto poético e político de Amanda Baggs. In: MAGNANI, Luiz Henrique; RÜCKERT, Gustavo Henrique. **Linguagem e autismo**: conversas transdisciplinares. Catu: Editora Bordô-Grená, 2021.

RÜCKERT, Gustavo Henrique. As palavras a girar: autismo e poesia. In: **3ª edição da Semana de Visibilidade Autista do LabLinC**. UNIFESP, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j55LM0bjRCQ>. Acesso em: 19 jun. 2022a.

RÜCKERT, Gustavo Henrique. **As palavras a girar**: poesia autista em movimento. Pelotas: UFPEL, 2022b.

RUIZ, Castor M. M. Bartolomé. **As encruzilhadas do humanismo**: a subjetividade e a alteridade ante os dilemas do poder ético. Petrópolis: Vozes, 2006.

RYLE, Gilbert. **The Concept of Mind**. New York: Routledge, 2009.

SANCHES, Julio César. Profanando os corpos: o abjeto nas imagens de Joel-Peter Witkin. Porto Alegre: **Sessões do Imaginário**, 2017.

SÁNCHEZ VÁSQUEZ, Adolfo. **Ética**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1990.

SANTOS, Kizzi Lecy dos. **Linguagem de sujeitos com transtornos do espectro do autismo**: processos de interpretação e significação. Piracicaba: Universidade Metodista de

Piracicaba, 2015. Disponível em:

https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=2365520. Acesso em: 18 de fev. 2024.

SAVARESE, Ralph James. **Gobs and Gobs of Metaphor: Dynamic Relation and a Classical Autist's Typed Massage**. United States of America: Grinnell College, 2012.

SAVARESE, Ralph James. What some autistics can teach us about poetry: a neurocosmopolitan approach. In.: ZUNSHINE, Lisa (org.). **Oxford handbook of cognitive literary studies**. Oxford: Oxford University Press, 2015.

SILVA, Keitiana de Souza. **A estética da existência como ética possível: Foucault e a reinvenção do sujeito**. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2011.

SINGER, Judy. **Neurodiversity: the birth of an idea**. Publisher Judy Singer, 2016.

SIVIERO, José Marcelo. Espacialidade e Existência: a motricidade em sua significação fenomênica. Amargosa/Bahia: **Griot – Revista de Filosofia**, 2014.

SQUARISI, Dad. **Blog da Dad**. Brasília: Correio Brasiliense, 2020. Disponível em: <https://blogs.correiobrasiliense.com.br/dad/sabotagem-etimologia/>. Acesso em: 21 jul. 2023.

TAMINIAUX, Pierre. **The Paradox of Photography**. Amsterdam - New York: Editions Rodopi, 2009.

TODOROV, João Cláudio. **Behaviorismo e análise experimental do comportamento**. Universidade de Brasília, 1982. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/psicoeduc/chasqueweb/behaviorismo/behav10.htm>. Acesso em: 2 out. 2022.

UPIAS. **Fundamental Principles of Disability**. London, 1975. Disponível em: <https://disability-studies.leeds.ac.uk/wp-content/uploads/sites/40/library/UPIAS-fundamental-principles.pdf>. Acesso em: 23 jul. 2023.

VAAN, Michiel de. **Etymological Dictionary of Latin and other Italic Languages**. Boston: Leiden, 2008.

WALDSCHMIDT, Anne. Who Is Normal? Who Is Deviant? In: TREMAIN, Shelley. **Foucault and the Government of Disability**. University of Michigan: Edited by Shelley Tremain, 2005.